الأدب يمهد الطريق للثورة

بقلم: رئيس التحرير

باستثناء نماذج قليلة، مثل شعر أبى القاسم الشابى فى تونس، وأمل دنقل فى مصر، أو قصائد أحمد فؤاد نجم التى لحنها وغناها باقتدار الشيخ إمام عيسى، فالقصيدة الجيدة ليست شعاراً سياسيًا ترفعه الجماهير الزاحفة لإسقاط نظم الحكم، وكذلك أنواع الآداب الأخرى كالقصة والرواية والنص المسرحى، لكن غيابها عن الميادين المكتظة بالثوار الطامحين إلى تغيير وجه الأرض، لا يعنى أنها ليست موجودة، فهى التى- بقوتها الناعمة التراكمية- حرثت الأرض وهيأت التربة وغرست البذور ورعتها، وداومت على سقايتها حتى أينعت.

لا شك أن الكاتب والشاعر المصرى، الذى يخلص لإبداعه، هو جزء من نسيج الشعب، يعانى ما تعانيه الغالبية العظمى من أبنائه، من تفشى الجهل كنتيجة مباشرة لتدهور التعليم، وشيوع الأمراض المتوطنة نتيجة سوء الخدمات الصحية التى توفرها الدولة فى المستشفيات والمراكز الطبية التى تخدم الفقراء محدودى الدخل، حتى ارتفاع نسب الضرائب وتنوعها، وتدنى الرواتب والأجور، وانعدام فرص العمل بشكل يقضى على آمال الشباب فى حياة كريمة، كل هذا فى مناخ يسوده الفساد والمحسوبية. هذه المظاهر ترصدها عين المبدع، وتعيد إنتاجها من خلال أعمال أدبية تلقى الضوء عليها بشكل يكشف مواطن الخلل، ويشير إلى بؤر الفساد التى تنتشر كالخلايا السرطانية، وهو ما يعبئ المتلقى بشحنات إيجابية، تجعله لا يسكت على الظلم، ويخرج- حين تتوافر عوامل موضوعية كثيرة- مطالبًا بالحرية والعدالة الاجتماعية.

ومما لا شك فيه أن الأزمات الوطنية الكبرى، والأوضاع الاجتماعية والسياسية المتردية، أرض خصبة لخلق كتاب مبدعين فى المجالات كافة، ينتجون أدبًا عظيماً يطور جماليات النوع الذى يكتبون فيه، ويضيفون إليه من ناحية، ومن ناحية أخرى يتبنون قضايا المظلومين والمغلوبين على أمرهم الذين تدهسهم آلة القهر والاستبداد، ولعل النموذج الأكبر هو نجيب محفوظ، الذى شهد أحداث ثورة ١٩١٩ وهو طفل صغير، فتفتحت مداركه على ممارسات الاحتلال البريطانى وأعوانه من الفاسدين والأتباع الذين تناوبوا على اغتصاب حكم مصر دون غطاء شرعى، ولذلك نجده عندما بدأ كتابة الرواية فى ثلاثينيات القرن الماضى، ينحاز كليًا للبسطاء الذين يسكنون الأحياء الفقيرة فى القاهرة القديمة، مصوراً معاناتهم اليومية، وكفاحهم من أجل تأمين حياة كريمة، هذه الأعمال العظيمة لم تخلد اسم



نجيب محفوظ وتضعه بين كبار الروائيين العالميين فقط، ولم تخلد الحياة الاجتماعية فى قاهرة الثلاثينيات من القرن الماضى فقط، بل كانت ضمن أهم الأعمال التى قرأها ضباط الجيش الشباب، الذين استشعروا ظلم وقسوة الاحتلال وأعوانه، فكونوا تنظيم الضباط الأحرار فى منتصف الأربعينيات بقيادة البكباشى جمال عبد الناصر، وقادوا ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ التى غيرت وجه الحياة فى مصر والعالم العربى.

وعلى الرغم من أن ثورة يوليو انحازت من اللحظة الأولى للفقراء من العمال الفلاحين وصغار الموظفين، وأصدرت العديد من القرارات والقوانين التى ترفع الظلم عنهم، مثل قانون الإصلاح الزراعى وقوانين يوليو الاشتراكية، بالإضافة إلى أنها وقَّعت اتفاقية الجلاء وأممت قناة السويس وبنت السد العالى وساندت الثورات فى بعض الدول العربية والأفريقية، ودخلت فى تحالفات دولية تستهدف تأكيد مكانة مصر كقوة إقليمية يحسب حسابها، بالرغم من كل ذلك، فإن الأدباء والكتاب والشعراء الذين ساندوها فى البداية، بدءوا فى إنتاج أدب مقاوم، حينما استشعروا غياب الحريات التى هى الضمانة الكُبرى للتقدم، وظهر ذلك جليًا فى قصائد صلاح عبد الصبور وأمل دنقل، وغيرهما، وفى روايات جيل الستينيات الذين تربوا فى أحضان الثورة واستفادوا من منجزاتها، خاصة بعد هزيمة يونيو التى كشفت خواء النظم الديكتاتورية التى تكبت الحريات مهما كان منجزها على المستويات السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وظهر ذلك النوع من الأدب بشكل كبير خصوصًا فى سنوات السبعينيات، أثناء حكم الرئيس السادات، فوجدنا أن قصائد أمل دنقل، لا تصالح والكعكة الحجرية وكلمات اسبارتاكوس الأخيرة، تحولت إلى شعارات رفعها الطلاب الغاضبون فى مظاهراتهم أعوام ٧١ و٧٢ و١٩٧٣ وفى انتفاضة يناير عام ١٩٧٧.

وفى السنوات الثلاثين الأخيرة التى استشرى فيها الفساد بشكل غير مسبوق، وعلى المستويات كافة، والتى شهدت تباعدًا بين النظام الحاكم ومختلف قطاعات الشعب، وخصامًا كبيرًا بينه وبين الكتاب والمثقفين، أدى إلى انكفاء الكثيرين على ذواتهم وأنتج أدبًا محبطًا اهتم بالذاتى والهامشى، الذى تجلى أكثر ما تجلى فى قصيدة النثر، التى ابتعدت- ظاهريًا- عن القضايا الكبرى التى ميزت فترة

الستينيات، فإن هذا الإحباط كوَّن تراكمًا لدى الشباب الذين فجروا الشرارة الأولى لثورة الشعب التى بدأت فى ٢٥ يناير، ومازالت فصولها تتوالى حتى اليوم، تلك الثورة التى انفجرت ضد سيناريو التوريث الذى شكل إهانة بالغة للشعب المصرى، وضد الفساد والظلم الاجتماعى وانزواء دور مصر على المستويين القومى والدولى، وضد القمع وغياب الحريات.

هذه الفترة شهدت، برغم الإحباط والانكفاء على الذات، أعمالاً أدبية تنبأت بالثورة، كأنها تقرأ المستقبل، وتسطر التاريخ قبل أن يبدأ، لتثبت مرة أخرى، وليست أخيرة، أن الكاتب ضمير أمته، يستشعر آلامها ويعبر عن آمالها وتطلعاتها فى غدٍ أفضل، يضع مصر العظيمة فى المكانة التى تستحقها، كأول بلد عرف المدنية، ووضع القوانين، وأرسى مبادئ العلم والحضارة التى استفادت منها البشرية.

تمهيد الأرض للثورة والتنبؤ بفصولها لم يقتصر على الأدب بالطبع، لكنه امتد إلى الفنون الأخرى كالغناء والمسرح والسينما، التى يشارك الأدباء فى صنعها أيضًا، وقد أسهموا جميعًا فى صنع هذه الثورة العظيمة، ومعظمهم شارك فيها مشاركة فعلية ويومية، وقد سقط الفنان التشكيلى محمد بسيونى شهيدًا على أرض ميدان التحرير، وساهمت دماؤه الطاهرة فى تحرير المصريين من نظام حكم قاهر وفاسد، ربض على نفوسهم وقلوبهم ثلاثة عقود كاملة.

أسماء كثيرة لأدباء متميزين حملوا هموم الوطن فى قلوبهم وعقولهم، والأعمال الأدبية المتميزة التى انحازت إلى البسطاء والمهمشين أيضًا كثيرة لا مجال لحصرها هنا، لكن الخلاصة أن الأدب الجاد فى كل مكان وزمان مهد، ويمهد، الأرض التى يسير عليها الثوار، ويرسم لهم خريطة طريق واضحة المعالم، يصدق هذا على كل الثورات التى شهدتها دول العالم، شرقه وغربه، من الثورة الفرنسية مرورًا بالثورة الروسية والثورة الإيرانية، كما يصدق على ثورتنا المصرية العظيمة التى انطلقت يوم ٢٥ يناير ٢٠١١ حتى لأظن أن النظام الفاسد دفع، ضمن ما دفع، ثمن إهماله للثقافة والمثقفين، ومحاولات احتوائهم التى لا تنم إلا عن جهل بالطبيعة الثورية للمثقف الذى لا يرضى بالراسخ، ويتطلع دائمًا إلى المزيد من الحرية والعدل والكرامة.



◆ الدكتور أبو الحسن سلام ◆

المعارضات المسرحية فى عصر العولمة

أنتيجون نموذجًا

عرفت المعارضة الأدبية منذ قديم الزمان، بخاصة فى مجال الشعر وفى مجال الملاحم، كما عرفت فى مجال المسرح.. ففى الملاحم، عارض "فرجيليوس" إلياذة هوميروس بالإنيادة فى العصر الرومانى، كذلك عارض "أبو العلاء المعرى" (التوابع والزوابع) لابن شهيد الأندلسى، وعارض "دانتى" رسالة الغفران لأبى العلاء المعرى فى الأدب الإيطالى القديم بالكوميديا الإلهية.

وفى مجال الشعر، عارض البحترى أبا تمام، فى قصيدة عن الذئب، وعارض أبو تمام الوزير الزيات فى قصيدته عن زوجه التى قضت، وتركت له طفلاً رضيعًا. وفى العصر الحديث عارض محمود سامى البارودى قصيدة أبى تمام بعد ترمله هو أيضًا وتحمله مشقة طفله الرضيع، كذلك عارض قصيدة للمتنبى، كما عارض أحمد شوقى قصيدة أبى تمام الشهيرة (السيف أصدق إنباء من الكتب) بقصيدته عن أتاتورك وانتصاراته، مستخدمًا البحر الشعرى نفسه وحركة الروى والقافية اللتين استخدمهما أبو تمام فى قصيدته تلك عن انتصارات المعتصم (الخليفة العباسى التاسع)، كما عارض صفى الدين الحلّى فى موشحته الشهيرة، وعارض نونية الوزير الأندلسى ابن زيدون فى هجر ولادة بنت المستكفى له (أضحى التنائى بديلاً عن تدانينا..) بقصيدة من البحر نفسه والروى والقافية.

وإذا كان النقد العربى القديم قد ابتكر مصطلح المعارضة الشعرية؛ ففى المسرح تجسدت المعارضة المسرحية، قبل تجسيدها فى فن الشعر بزمان، كما نشأ التناص، باستلهام الشاعر الكوميدى اليونانى الشهير أريستوفانيس لـ(محاورات فيدون) لأفلاطون، بمسرحيته المعروفة بـ(الضفادع). ولئن نظرنا فى المعالجات المختلفة التى تربو

على الخمسمائة نص مسرحى يعارض فيها كتابها من مختلفى الجنسيات وفى مئات اللغات مسرحية سوفوكليس الشهيرة (أوديبوس) لازدادت دهشتنا، من وجوه التباين فيما بين تلك المعالجات التى عارض مؤلفوها سوفوكليس. وتلك هى قيمة التناول المتعدد والمتباين لنص واحد أبدعه كاتبه الأول ونسج على فكرته كل من تعرض له وأعاد إنتاجه نسجًا يحمل بصمته هو، ويشف عن هويته هو، بما يناسب عصره هو لا عصر سوفوكليس، ويحمل بصمته هو لا بصمة غيره من المبدعين. وهكذا كان الأمر نفسه فى معارضات كتاب متعددين لرائعة يوربيديس (ميديا)، سواء أتمثل ذلك فى معارضة سينيكا لـ(ميديا) يوربيديس أو فى معارضة كورنى أو معارضة جان أنوى أو معارضة بيرم التونسى لها بأوبريت (عقيلة) أو معارضة الشاعر مهدى بندق لها بمسرحيته (ريم على الدم).

والأمر نفسه ماثل فى معارضات كل من "بريخت"، "جان كوكتو"، و"جان أنوى" وأخيراً الكاتب السلوفينى "إيفالد فليسار" الذى قدم لنا (أنتيجون.. فى عصر العولمة) معبراً عن وجهة نظر تفككية للنسق اليونانى وللخطاب القديم الذى أراده سوفوكليس، بما يعكس روح عصرنا الآنى، ممسكًا باللحظة التاريخية التى تعيشها شعوب العالم فى ظل عسكرة العولمة التى تتزعمها الولايات المتحدة الأميريكية؛ بما شرعت بفرضه على الشعوب، بدءًا بتسلل نمطها الثقافى، إلى معاقل ثقافات شعوب عريقة، ذات حضارات عريقة؛ بقطع الطريق على مسيرتها التنموية، ومخططاتها القومية، فى محاولات قهرية مستميتة لحرفها عن طريقها التنموى الوطنى والانزلاق بها نحو طريق التبعية السياسية والاقتصادية الكاملة.. بالتلميح بشعارات براقة خادعة بأن العولمة ستحقق لتلك الشعوب كل آمالها فى التنمية والرفاهة، وتعطيها كل شىء؛ لتكتشف تلك الشعوب التى هرولت أنظمتها الحاكمة خلف شعارات الهيمنة تلك أنها وقعت فى مصيدة التبعية الكاملة وقيدت بقيود اقتصاديات العولمة العسكرتارية التى لا فكاك منها تحت تهديد السلاح، وبذلك تعود الشعوب التى تحررت من قيود الاستعمار القديم البغيض بتضحيات جسام دفعها الأجداد والآباء، لترسف فى أغلال كل صنوف التبعية تحت وطأة أشكال متعددة من ابتكار أحفاد الرأسمالية الاستعمارية القديمة والرأسمالية الإمبريالية الجديدة المتعدية للجنسيات والنافية للحدود وللهويات الوطنية والقومية؛ دون أن تحصل تلك الدول على أى شىء، فى مقابل خسارتها لكل شىء: (الأرض، والأسواق ووسائل الإنتاج، والهوية الثقافية والتراثية، والأعراض والأرواح والأنفس.)

هذا هو خطاب مسرحية (أنتيجون فى عصر العولمة) للكاتب المسرحى السلوفينى إيفالد فليسار، وهى كما رأينا تعكس روح الكاتب وروح عصرنا، وتعرى عولمة العسكرتارية الأمريكية، وتفضح ممارساتها، ليس فى بلده وحدها، بل فى كل البلاد التى لها مثل ظروف بلاده، كبلادنا، وبلاد كثيرة غيرها فى كل أرجاء العالم، بذل فيها الآباء أرواحهم فى سبيل تحريرها من الاستعمار القديم؛ فجاء الاستعمار المعاصر، متوجًا بما ملكت يداه من وسائل المعرفة، ومخزونه المعرفى، المتوالد أبدًا، ليستعبد العاجزين عن الإنتاج المعرفى، القابعين تحت شجرة المعرفة التوراتية المتوارثة، عن حكاية بدء الخليقة والخطيئة التى أدت إلى هبوط آدم وحواء.

إذن فنحن لسنا أمام معارضة "فليسار" لـ"أنتيجونى" سوفوكليس، كشفًا عن مهارة المعارضة، فى ذاتها؛ وإنما نحن أمام معارضة الموروث الإنسانى الحضارى لهجمة عسكرتارية العولمة على موروث الإنسانية الحضارى؛ ممثلاً فى نص فليسار -نائبًا عن الهوية الإنسانية- التى فتحت عسكرة العولمة فى جدارها ثغرات واسعة على الامتداد الجغرافى الثقافى، الاقتصادى والسياسى لذلك الجدار التراثى الحضارى العريق.

هذا عن مضمون خطاب نص (أنتيجون) "فليسار" المعارض لأنتيجونى سوفوكليس الذى استماتت فيه أنتيجونى، تلك الفتاة النحيلة، ذات الموقف المبدئى والإرادة الفولاذية فى سبيل الدفاع عن قانون سماوى فى مواجهة قانون وضعى للحاكم المستبد (كريون)، وقد وضح لنا أن المعادل الرمزى المعاصر لشخصية (أنتيجونى)، فى نص

المعارضات المسرحية فى عصر العولمة

فليسار وهى (كلارا) التى رسمها صورة متناصة مع أنتيجونى -سوفوكليس- لتحمل رأى حماة ثقافة شعوب الحضارات العظيمة، وتنديدهم بممارسات ما يعرف بالنظام العالمى الجديد بزعامة الولايات المتحدة الأميريكية -بخاصة فى عهد بوش الصغير.-

حول مفهوم المعارضة:

لأن المعرضة لا تقتصر على المضمون، بل تشتمل على الشكل الذى يسكنه المضمون أيضًا؛ لذا وجبت الإشارة إلى مفهوم المعارضة.

تنشأ المعرضة الأدبية أو الفنية فى الأساس عن تعارض فكرى بين مبدع ثان، ومبدع أول، حول إبداع ذلك المبدع الأول؛ فالمعارض إذن له موقف من المنتج الإبداعى الذى يعارضه، لأسباب فكرية، حيث للمبدع الثانى موقف فكرى مغاير للموقف الفكرى الذى تبناه المبدع الأول فى منتجه الإبداعى، أو لموقف نفسى؛ متعلق برغبة فى إظهار تفوقه على المبدع الأصلى للمنتج الإبداعى ذاته. ومما لا شك فيه أن إعادة إنتاج العمل الإبداعى قصيدة كانت أم نصًا مسرحيًا أو عرضًا أم فيلمًا يعرض على الشاشة أم عملاً موسيقيًا أم عملاً راقصًا أم تشكيليًا.. فيه إلقاء للضوء على الإبداع الأول، مع أنه ينطلق من رؤية جديدة تحمل بصمة المبدع المعارض نفسه. ومعنى هذا أن العمل الأدبى أو الفنى -موضوع المعارضة -لا بد أن يستند إلى عمل أدبى أو فنى سابق، ويعيد إنتاجه بإبداع جديد. وقد تكون المعارضة معارضة كلية للمنتج الإبداعى الأول، وقد تكون معارضة جزئية. فإذا كانت جزئية؛ فهى تقف عندئذ عند مفهوم التناص مع مواقف أو صور أو شخصيات أو تكوينات جزئية متضمنة فى الإبداع الأول، وهذا يعنى أن المعارضة تتشكل من منظومة تناص محتوى المنتج الإبداعى الثانى- المعارض -وأسلوبه فى تناظرها تناظر تخالف فى المحتوى، باعتبارهما مختلفين موضوعًا حول رأى أو قضية، وتناظرها تناظر تآلف أو تخالف فى الشكل. ومن أمثلة التناص ما نجده فى موقف لقاء الصدفة الذى تم على قبر أجاممنون فى مسرحية أسيخلوس (حاملات القرابين) حيث تتعرف إليكترا على أخيها أورستس، الذى لم تلتقى به قبل ذلك، حيث كان صغيرًا حين قتلت أمهما كليتمسترا أبيهما مع عشيقها إيجثوس فى حمام قصره فور عودته، ونظيره فى مسرحية ألفريد فرج (الزير سالم) حيث لقاء المصادفة بين اليمامة ابنة "كليب" الملك الذى قتله "جسّاس" شقيق زوجه "الجليلة" غدرًا وأخيها "الهجرس" فهذان الموقفان فيهما تناص تآلف من حيث المضمون ومن حيث الشكل.

وسواء تناظر المنتج الإبداعى المعارض فى معارضته له أو فى تناصه مع صورة أو موقف أو شخصية أو تكوين تشكيلى أو موسيقى أو تعبيرى حركى من العمل الذى يتعرض له تعرضًا جزئيًا متآلفًا أو متخالفًا؛ فهو لابد من أن يتناغم مع طبيعة العصر والمجتمع الذى يعاد فيه صياغته أو إنتاجه؛ من حيث؛ ثقافة عصره وقيم مجتمعه المشتبكة مع قيم العصر إيجابيًا أو سلبيًا.

وهذا الذى فعله الشاعر المصرى صلاح عبد الصبور فى استلهامه لقصة قيس وليلى، حيث عارض مسرحية الشاعر أحمد شوقى (مجنون ليلى) بمسرحية (ليلى والمجنون) إذ فكك أنساق نص شوقى ونقض خطابه، الذى مؤداه انتصار العادات والتقاليد العربية على الحب. ولأن الحب ينتصر على العادات والتقاليد فى عصرنا؛ لذا تظهر ليلى شبقة إلى الجنس، فتنفر من حبيبها الشاعر سعيد لترتمى فى أحضان زميله الصحافى الذى يعمل جاسوسًا على زملائه فى الصحيفة ويكتب تقارير بوليسية فى زملائه المعارضين للفساد الرسمى أو للنظام الحاكم المتسلط؛ بما يحدث الصدمة الدرامية لسعيد العاشق الرومنسى، إذ يضبطها مع حسام الخائن شبه عارية فى مسكنه. أما الشاعر أنس داود إذ يعارض مسرحيتى شوقى وعبد الصبور: فإنه يصور الحب بين ليلى وقيس مقتولاً بمطالب الأسرة المعيشية بعد أن تزوج قيس بليلى محبوبته. وما كانت تلك المتغيرات فى صور المعارضة لقصة الحب التراثية فى تاريخ العرب فى العصر الأموى إلاّ تعبيرًا عن اختلاف الثقافات والتفاعلات الاجتماعية والاقتصادية ما بين عصر وعصر تال له أو بين مستويين ثقافيين فى فترتين من عصر واحد ومجتمع واحد،

هى لا شك تأثيرات الحداثة، التى تبدلت على المجتمعات؛ فاستحالت إلى التفكيك، فى عصر العولمة؛ على نحو ما رأينا فى مسرحية فليسار (أنتيجون فى عصر العولمة).

لم يذهب فليسار إلى ما ذهب إليه "بريخت" فى معارضته لسوفوكليس، ولم يذهب إلى ما ذهب إليه "جان كوكتو" فى معارضته لأنتيجونى نفسها، ولم يذهب إلى المسار الذى سار عليه "جان أنوى" ولا مشى على طريقة "الكاتب الأمريكى سامسون هيمى" فى مسرحيته (الدفن فى طيبة) ولا جرى نصه مجرى نص "رياض عصمت" (الحداد يليق بأنتيجون) ربما يقترب مما كتبه مصطفى محمد عن أنتيجون فى مسرحيته (الطريقة الأمريكية) من حيث أنهما يعارضان النص الأصلى على أرضية ثقافية عولمية، وهو الأمر الذى يقترب منه أيضًا عبد الجبار خمرانى فى (انتيجون تتمرد على السلطة فى باريس).

ومع أن كل من هؤلاء الكتاب العالميين، قد عارض "سوفوكليس" فقد كتب كل منهم "أنتيجون" عصره ومجتمعه، أنتيجونته هو. وكذلك فعل الكاتب المسرحى السلوفينى إيفالد فليسار إذ كتب أنتيجونته هو؛ كتبها معادلاً موضوعياً ليس لبلده وحدها؛ التى ترزح تحت وطء عسكرتارية العولمة الأمريكية الأوروبية؛ ولكنها معادل موضوعى لكل البلدان التى ترزح بعد الانهيار الاقتصادى والسياسى والثقافى الذى أنتجته مفاسد الأنظمة البيروقراطية الحاكمة بعد تخلص شعوبها من الاستعمار القديم ترزح تحت نير عسكرة العولمة التى تتزعمها الولايات المتحدة الأميريكية؛ التى ترفع شعارات الديموقراطية وحقوق الإنسان؛ بما أغرى شعوب تلك البلاد الفاسدة أنظمتها ببزوغ أمل الخلاص من نير حكامها البيروقراطيين الفاسدين المستبدين، غير أن صدمة مروعة تصيب تلك الشعوب، حيث يخسر الوطن كل شىء دون أن يحصل على أى شىء.

لا تدافع أنتيجون فليسار عن حق دفن جثة أخيها، وإقامة الشعيرة الدينية (من التراب وإلى التراب) فى مواجهتها لقانون الحاكم؛ انتصاراً لقانون السماء؛ وإنما تدافع عن الأرض التى تحوى جثة أخيها، ضد نبش قبور الموتى، تدافع عن قدسية القبور، عن قيم إنسانية الإنسان؛ فى مواجهة وحش بشرى سكنته هواجس العولمة، وأصيب بسعار الطفيلية الرأسمالية المعاصرة؛ التى لا تقيم وزنًا لشىء لا لأرض ولا لعرض، فكل شىء عندها مباح ومستباح فى سبيل المال. إذن فقد عمد فليسار مباشرة إلى نتائج عصر العولمة الذى نعيشه؛ ليكشف ممارساته المدمرة للإنسان وللشعوب؛ بدءًا بثقافة الترويض الثقافى، متسللاً عبر الترويض السياسى إلى الترويض الاقتصادى، فى اتجاه التبعية الكاملة، ونفى الهوية ونفى الانتماء الوطنى والقومى، فى مقابل لا شىء. تلك هى الدلالة التى انتهى إليها فليسار عبر صحبته لرحلة (أنتيجون) التى أعطاها اسم (كلارا) ثم سار بها فى دروب عصرنا، لا ليقاوم بها خبائث العولمة؛ بل ليحضنا على مقاومتها؛ حيثما تغلغلت فى بلادنا وفى البلاد التى تناظر ظروفها ظروف بلاده؛ ولأن ظروف بلادنا مناظرة لظروف بلاده؛ لذا سعى نحو ترجمة خطاب نصه هذا فى لغتنا؛ علنا نعى الدرس؛ ونؤمن بأن الشعار الذى أطلقه النظام ومفكره الإعلامى، الذى تصايح مهللاً بأن 90% من أوراق اللعب بيد الولايات المتحدة الأميريكية؛ ذلك الشعار الذى أدى ببلادنا إلى طريق التبعية.

"أنتيجون الآن".. بين المادة والشكل والتعبير:

إذا اعتبرنا الفكرة واللغة والشخصيات بمثابة المادة التى ينبنى عليها الشكل؛ وصولاً إلى التعبير الدرامى عن الدلالة التى يريد الكاتب وصولها إلينا؛ بغية التأثير الممتع المقنع معًا؛ فيمكننا عندئذ أن ننظر فى مناط التناص أولاً بين مادة نص أنتيجون فى عصر العولمة؛ مع أنتيجونى فى العصر اليونانى القديم؛ من حيث هو عصر الانفصام الثقافى الاجتماعى بين فكرة حق المواطنة بالنسبة للرجال الأحرار وانعدام حقوق المواطنة بالنسبة للعبيد وللنساء معًا. وهنا نصل إلى وجه التآلف بين نفى حقوق المواطنة عن الشعوب التى ترزح تحت وطأة العولمة العسكرتارية العالمية بقيادة الولايات المتحدة الأميريكية، وإثباتها بالنسبة لأمريكا وحلفائها المهيمنين على وسائل المعرفة والقادرين على

المعارضات المسرحية فى عصر العولمة

إنتاجها المتوالد، وبذلك انقسم العالم إلى دول كبرى مسيطرة ودول صغرى متخلفة، ومعتمدة اعتماداً كلياً على ما ينتجه الغرب المسيطر؛ دول تتباهى بقوتها الاقتصادية والعسكرية، وبما تنتج، ودول تحفظ عن ظهر قلب مقولة دعاتها الذين ما فتئ كبيرهم يردد (لقد سخر الله الغرب لنا لينتج ما نحتاجه)؛ وكأن الغرب يعطينا ما نحتاجه بدون شروط متعسفه؛ أولها الركوع والإذعان التام وفتح الأسواق لمنتجاتها الاستهلاكية المتدفقة؛ ليجربها فى شعوبنا؛ ويبتز ثمرة الكادحين من عمالنا وفلاحيننا.

والفكرة فى "أنتيجونى" سوفوكليس هى فكرة إقامة شعيرة دينية هى شعيرة دفن الميت، بوصفه حرمة. والفكرة فى "أنتيجون الآن"؛ هى فكرة احترام حرمة الأموات. وهنا نصل إلى صورة التناص بين مادتى النصين؛ وهو كما نرى تناص تخالف، فالبطلة "كلارا" المعادل الرمزى لأنتيجونى ومن معها (أستاذها الأعمى "جويدو" ورفيق طفولتها "بيتر" الذى أصبح مخرجًا تسجيليًا) هم أداة مقاومة نبش العمدة خال كلارا وزبانيته من القتلة المأجورين لقبور الموتى، وهدمها وإحراق عظام الموتى فى نص فليسار. والبطلة (أنتيجونى وتيريزياس ورئيس الجوقة والجوقة) هم أداة رفض قرار الحاكم كريون- خال أنتيجونى- بعدم دفن أحد أخويها؛ أو بمعنى أدق ضد القانون الوضعى الذى ينفى قانون الآلهة الذى يقضى بإقامة شعيرة دفن الميت. وهنا نجد الشخصيات متناصة مع شخصيات نص سوفوكليس تناص تخالف؛ فجويدو الأعمى أستاذ كلارا ومعلمها يتناص مع تيريزياس، وبيتر رجل الإعلام يتناص مع قائد الجوقة، وفى الطرف المضاد لهؤلاء المقاومين، يقف العمدة خال كلارا مناظراً لكريون الحاكم خال أنتيجونى، ويناظر فيليب ابن العمدة- بالتبنى- مع "هايمون ابن كريون" فى نص سوفوكليس، بينما تناظر "سابينا شقيقة كلارا"، "إسمينى شقيقة أنتيجونى"، ويتناظر كلا الحارسين فى المسرحيتين فيما يعرف بالتناص المتخالف، بينما يتناص حبس كلارا فى مستشفى للأمراض العقلية دون أن تكون مريضة، مما يتسبب فى انتحارها، يتناص تناص تخالف مع حبس أنتيجونى فى كهف، حتى الموت.

"أنتيجون" ودرامية الشكل:

مع أن النص ينتمى إلى الحداثية من حيث كونه يتعرض لقضية معاصرة، ويحض على التمرد بالوقوف ضد ممارسات العسكرتارية العولمية التى تقودها أمريكا؛ فى مسيرة قهرية لتحويل الدول المتدنية أنظمتها والمغلوبة شعوبها على أمرها؛ إلاّ أن البنية الدرامية تسير فى مسار الأرسطية من حيث الشكل، حيث الالتزام بالوحدات الثلاث، وحدة الموضوع، ووحدة المكان، ووحدة الزمان، حيث تجرى الأحداث فى مكان واحد وفى حدود يوم وليلة، حول موضوع واحد. كما يقوم بالدور الذى كان الكورس الإغريقى يقوم به مجموعة متفرقة، ما بين السياح والدليل السياحى من جانب والقاتلين المأجورين من الجانب المواجه له. ويعدّ رجل الإعلام التليفزيونى (بيتر) بمثابة مقدم الجوقة، مع أنه لا يقود أحداً وإنما هو ناقل ومسجل للمعلومات والأحداث، بوصفه شاهداً عليها. كما أن الشخصيات قد رسمت أبعادها لتظهر شخصيات نامية من لحم ودم، بأبعادها الثلاثة (البعد الاجتماعى والبعد الجسمى والبعد النفسى)، وإن تقنع المؤلف فى بعض المواقف خلف شخصية من الشخصيات؛ معبراً عن وجهة نظر، ربما لم تبدو متناغمة مع ثقافة الشخصية التى تحملها عنه (التى يتقنع خلفها ويحملها برأيه).

على أن التقديمة الدرامية، شأن المسرحية اليونانية الأرسطية، فاعلة هنا أيضاً، بما يمهد للحدث، من حيث ما انتهت إليه القصة، حيث تبدأ المسرحية عادة بعد حدوث المشكلة، وتعاد تفاصيل ما جرى متفرقة على مناطق فى مسار البنية الدرامية للحدث. كذلك التزم الحدث بحبكة درامية واحدة.

وفى الحوارية الآتية التى هى بمثابة التقديمة الدرامية، التى تدور بين الدليل السياحى والسائح الثانى، ويتداخل فيها القاتلان المأجوران بتكليف من العمدة الذى يتآمر على ابنة أخته (كلارا) فى الخفاء، بينما يظهر لها تعاطفه مع موقفها المقاوم لنبش قبر أخيها لبناء فندق وملعب جولف

للسياح. ففى هذه الحوارية يتعرض المؤلف لبداية الأزمة:

"السائح الثانى: لكن كيف بدأ الأمر؟

الدليل السياحى: الفندق الذى ترونه هناك (ينظرون جميعا للوادى)

القاتل الأول: فندق الجولف

القاتل الثانى: كازينو الأثرياء الأجانب بمحافظهم المنتفخة بالنقود

القاتل الأول: جاكوزى فى كل غرفة

القاتل الثانى: خدمة غرف 24/7

القاتل الأول: أسرّة مائية للنط السعيد مع الشابات الجميلات من الاتحاد السوفيتى السابق

القاتل الثانى: أرفع المواهب الحلوة التى تريد أن تسطع فى سماء الفن!!

القاتل الأول: مطّل على البحر بدون أجر إضافى

القاتل الثانى: الإعلانات فى كل المحطات الفضائية

القاتل الأول: بالرغم من أن الفندق بلا سقف حتى الآن

القاتل الثانى: ولا كهرباء

القاتل الأول: ولا ملعب جولف

السائح الرابع: كفى أيها السيدان

الدليل السياحى: لو سمحتما لى أن أتابع... لقد أبرم عمدة هذه البلدة الساحلية الجميلة صفقة مع مستثمرين أجانب، لكى يبنوا فندقًا به كازينو وملعب جولف.

السائح الثالث: فكرة رائعة

الدليل السياحى: لكن الأمر توقف، فلا توجد أرض تكفى لملعب جولف كامل

سائح: حسنًا

الدليل السياحى: حسنًا. اضطر العمدة لشراء أرض جديدة على الناحية الأخرى من الجبانّة.

السائح الثانى: وهو ما فعله كما عرفنا من الجرائد

الدليل السياحى: وهنا بدأت المشكلة

السائح الثالث: لماذا؟

الدليل السياحى: لأن الجبانة وجدت نفسها مزروعة خلف ملعب الجولف

السائح الثالث: لا أرى مشكلة حقيقية

السائح الخامس: ماذا؟ ربما كان الموت حقًا علينا، لكن من ذا الذى يريد أن يتذكر الموت وهو يضرب كرة الجولف بعصاه فى أثناء إجازته السنوية؟

السائح الثالث" لست أنا بالتأكيد

السائح الأول: كان بإمكانه أن يلغى الجولف ويكتفى بالكازينو

الدليل السياحى: أراد هذا بالضبط لكن المستثمرين الأجانب قالوا إنهم بدون جواف سينسحبون

السائح الثالث: كانوا سيفعلون هذا حقًا، أليس كذلك؟

الدليل السياحى: وهكذا وجد العمدة نفسه فى ورطة كبيرة، إما أن ينسى المشروع برمته أو ينقل الجبانة؟

السائح الثانى: وهكذا اختار الحل الأخير كما تقول الصحف

السائح: نعم. اشترى قطعة أرض ليبنى محرقة للجثث، وعرض على كل أقارب المدفونين فى الجبانة مالاً فوافقو جميعًا ووقعّوا على أوراق تعطيه الحق لنبش جثث موتاهم وحرقها

السائح الرابع: الكل عدا فتاة واحدة

الدليل السياحى: نعم. ابنة أخت العمدة التى قالت إن إخراج أخيها من قبره لن يكون إلاّ على جثتها

السائح الثالث: ولماذا كان هذا؟

الدليل السياحى: قالت إن الأرض التى دفن فيها هى أرض طاهرة مقدسة

السائح الثالث: شيء سخيف" (ص١٢-١٦)

هكذا نرى وجهة نظر مع ما فعله العمدة، بسبب البطالة، وتوقف المصانع عن الإنتاج لتكدسها دون إقدام المشترين عليها لرداءة المنتجات الوطنية وارتفاع أسعارها فى مقابل رخص المنتجات الصينية التى تغرق الأسواق، ورأينا الطرف الحيادى، وكلا الطرفين يشكلان الدور الذى يقوم به جانب من الكورس الإغريقى القديم. أما الجانب الآخر الموالى للبطلة فى موقفها فيمثله (بيتر) الإعلامى رفيق صباها:

المعارضات المسرحية فى عصر العولمة

"السائح الأول: بالتأكيد هذه فتاة عنيدة جداً
بيتر: لا بد أن لديها أسباباً وجيهة تجعلها تفعل هذا
السائح الثانى: لم أقرأ كلمة طيبة واحدة عنها
بيتر: وهل تقرأ كل الجرائد والمجلات؟
السائح الثانى: وأنت من عيّنك محامياً عنها؟ ولماذا تدافع عنها؟
بيتر: لأنك لا تعرف حقًّا ماذا تقول..
الدليل السياحى: الهدوء ياسادة ياكرام."

هكذا صدقت حكومات الدول المتخلفة وأنظمتها الفاسدة، المستظلة بمظلة التبعية للغرب المتقدم المنتج للمعرفة والمتملك لوسائل إنتاجها، صدقت الشعارات التى أطلقها دعاة العولمة الأمريكية، التى تزعم أنها تعطى كل شىء للشعوب؛ فسارعوا تحت ضغط الكساد الاقتصادى الناتج عن بيروقراطية إدارتهم للبلاد وتحت ضغط البطالة والارتفاع الجنونى فى الأسعار وسعار الاستيلاء على كل شىء، سارعوا إلى بيع كل شىء من مصانع ومؤسسات وأرض وتراث وقيم وذمم وضمائر وأعراض، مؤملين أن يصبحوا كمليارديرات أميركا، غير أنهم لم يجنوا غير الحصرم، غير المزيد من الإفلاس والمديونيات المركبة عوائدها، فضلاً عن تفشى الخبائث والجرائم والفضائح وكشف عورات الوطن والمواطن، والمزيد من المهانة والخراب ولإفقار الشعوب، لم يتبق لكل مأجور ذليل غير الخزى والحسرة:

"القاتل الثانى: فى حالة الفندق تبخر المال
القاتل الأول: يحدث هذا أحياناً
القاتل الثانى: لن تصبح رئيس الأمن
القاتل الأول: لا.. مبسوط؟" (نفسه ص ١١٥)

وهنا يأتى دور المواجهات بعد كل صدمة درامية، إذ نرى فيليب الذى هو المعادل الرمزى المتناص مع شخصية هايمون فى نص سوفوكليس، ينقلب على أبيه الذى تبناه ويقف فى الصف الذى كانت تقف فيه كلارا، لكن بعد أن انتحرت بإلقاء نفسها من نافذة الدور العلوى فى مستشفى الأمراض العقلية التى قادها الحارس الذى عينه العمدة خالها لمراقبتها والتجسس عليها، بينما يتظاهر بأنه ما بعثه إلا لحمايتها من القتلة البلطجية الذين يأملون فى إتمام المشروع السياحى الاستثمارى لكى يشغلون الوظائف:

"العمدة: يا فيليب يا من ربيته كابنى لا تغضب منى. حاول أن تفهمنى
فيليب: من يسعه أن يفهم وحشاً
العمدة: منذ دقائق وصلنى خبر إفلاس المستثمرين مع الانهيار المالى (أو ممكن قرار المستثمرين بالانسحاب والذهاب لمكان آخر) (ينظر للوادى) سيظل هذا المبنى الضخم غير تام، سيظل نصباً حجرياً هائلاً يذكرنا بأنَّا لا نستحق إلاّ ما نحوزه
جويدو: والآن؟
العمدة: ربما أغادر. أذهب لمكان بعيد، بعيد جداً عن هذا المكان، حيث أهنت إهانة بالغة، ربما لزمان آخر غير هذا الزمان الذى يعدنا بكل شىء ولا يقدم شيئا." (نفسه ص-ص ١١٠-١٢١٥)

هذه هى العولمة إذن.. تعد بكل شىء ولا تقدم شيئًا. وهنا يتضح مغزى الدرس أو التعليمية التى يقدمها لنا نص إيفالد فليسار، وهى بمثابة العقوبة التى وقعت على أولئك الذين باعوا الأوطان، بعد أن باعوا الذمم والشرف والضمائر والهوية والعرض، ولم يكسبوا سوى الخزى والعار والندم، بعد أن خسروا الجلد والسقط، وأضاعوا الأوطان التى أمنتهم الشعوب عليها، فانطبق عليهم المثل العربى القديم: "ولات حين مندم"



◆ الدكتور عبد الله حسين البار ◆

فى البنية الدلاليّة لأدب الحكيم المسرحىّ

أهل الكهف مثلا



اخضرار الاصفرار:

وصف الحكيم يومًا مسرحه بأنه (المسرح الذّهنى)، ومنذ ذاك والنّقاد لا يكفّون عن وصفه بذاك دون أن يشذّ منهم أحدٌ ما خلا الدكتور على الراعى الذى وصف الحكيم بأنه "فنّان الفرجة وفنّان الفكر".

فما الذى عنى الحكيم بهذا الوصف؟ وما مدى صلته بأدبه المسرحىّ، ووعيه بالحياة؟

أمّا مقصد الحكيم من هذا الوصف فهو الإشارة إلى أنّه "يقيم مسرحه داخل الذهن، ويجعل الممثّلين أفكارًا تتحرّك فى المطلق من المعانى مرتديةً أثواب الرموز"، ولهذا حال عمّا يُعرَف بالمفاجأة المسرحيّة المتجسّدة فى الأحداث ومواقف الشّخصيّات وجعلها فى الفكرة، "فاتسعت الهوّة بينه وبين خشبة المسرح، ولم يجد قنطرةً تنقل مثل هذه الأعمال إلى الناس غير: (المطبعة)". وهو يشير إلى أنّه مذ (كتب "أهل الكهف" و"شهرزاد" و"بجماليون" لم يحرص على عرضها على خشبةِ مسرحٍ ما وإنّما نشرها جميعًا، ولم يرضَ على أن يسمّيهَا مسرحيّاتٍ، بل جعلها فى كتب مستقلّةٍ عن مجموعة المسرحيّات الأخرى المنشورة فى مجلّدين)، هما (المسرح المنوّع) و(مسرح المجتمع).

وهذا اعترافٌ وهبه الحكيمُ النّقدَ الأدبىَّ ما قبل (اللسانيّات). وهو فى جوهره نقدٌ يقوم على فِعْلَىْ أمرٍ أساسيّين هما: (صنّف واحكم)، فجاز له تقسيم أدبِ الحكيمِ المسرحىّ إلى (لونين من المسرحيّات، لون يجرى على السنن المسرحىّ المألوف من اختيار شخصيّات وأحداث ومواقف تصوّر جانبًا من حياة المجتمع[...]، ولون آخر يسمّيه المؤلّف "المسرحيّات الذهنيّة")، وقد سلف تعيين المقصود من ذلك النعت.

في البنية الدلاليّة لأدب الحكيم المسرحيّ

لكنّ مَنْ تدبّر موقف أولئك النقاد – أو ثلّة منهم – اتّضح له ما شاب آراءهم في هذا المصطلح من اضطراب، وإلا ما معنى قول مندور في كتابه عن (مسرح توفيق الحكيم) حين عرض في مبحث منه لهذا المصطلح فقال بعد استيفائه الحديث عنه كما قدّمه الحكيم نفسُه: "هذا مفهومٌ لا يزال الغموض يكتنفه من أطرافه"، ومضى يشرح ما في مسرحيّات الحكيم من عناصر التأليف المسرحيّ التي تباعد بينه وبين أن يكون حواراً كالذي كتبه أفلاطون في محاوراته الفلسفيّة. لكنّه لم يتجاوز ذلك إلى حدّ الكشف عن ملامح (فنّ الفرجة) في مسرح الحكيم مثلما كشف عنها في امتيازٍ نقديٍّ على الراعي في كتابه (توفيق الحكيم فنّان الفرجة و فنّان الفكر).

وإنّ للدكتور القط حضوراً في هذا المقام حيث سعى إلى الكشف عن الطبيعة التأليفيّة لمسرحيّات الحكيم الذّهنيّة بأنّ الحوار فيها "ليس حواراً صرفًا بين عقلين أو أكثر حول فكرةٍ مجرّدة تختلف هذه العقول حولها اختلافًا موضوعيًّا محضاً، بل هو شيءٌ وسطٌ بين الحوار الفلسفي والحوار المسرحيّ، فهناك في تلك الأعمال شخصيّاتٌ إنسانيّةٌ يختلف حظّها من الإنسانيّة قوّةً وضعفًا، وهناك أحداثٌ ومواقفُ ينفذ المؤلّف من خلالها إلى تصوير فكرته، وكان لا بدَّ أن يكون الحوار تبعًا لذلك مزيجًا من التعبير الفكريّ والشّعوريّ معًا، وأن لا يكون خالصًا للفكرة وحدها ما دام المتحاورون يعبّرون في بعض الأحيان عن مواقفَ إنسانيّةٍ خاصّة". وإنّ له مآخذ على ذلك المسرح الذّهني كما جلا طبيعته التأليفيّة تُنظَر في مظانّها، فهي ممّا لا تُشغَل به هذه المقالة في مقامها هذا قدر انشغالها بمصطلح المسرح الذهنيّ، وما جاء به من رأيٍ بعضُ الدّارسين في مسرح الحكيم الموسوم بالذهنيّ حين قارن بينه وبين مسرح (إبسن وشو)، وهو مسرحٌ ذهنيٌّ كذلك، فرأى أنّ مسرحيّات الحكيم تقوم على (فروضٍ فكريّة) هي التي "تبعد بها عن حرارة الحياة الواقعيّة"، ويقترح لهذا أن تسمّى بالمسرحيّات التجريديّة لا الذّهنيّة، لأنّ اللون الأخير "هي التي نجدها عند إبسن وشو".

والواقع أنّ الحكيم لم يبعد في مسرحه الموسوم بالذهنيّ عن مسرح إبسن وشو، لكنّ ما يميّزه عنهما هو أنّ مسرحه يقوم على رمزيّة الفكرة لا رمزيّة الشّخصيّة والحدث كما يقوم عليه مسرحهما. إنّ "نورا" في مسرحيّة (بيت الدمية) لإبسن هي رمزٌ للمرأة الأوربيّة الباحثة عن سبل التحرّر من عالم يهيمن عليه الذّكور وتضطهد فيه الأنثى، وكانت صرختها معادلا موضوعيًّا لرغبات التّمرّد على عبوديّة المرأة للرجل في ذلك الزمان القديم، شأنها في هذا شأن "أنّا كارنينا"، و"مدام بوفاري". ومن هنا غدت أفعالُها رموزًا لوقائعَ فكريّة يستشفّها قارئُ المسرحيّة ويتأوّلها، وحسبك بختامها مثلًا شرودًا على ما سلف قوله حيث تقرّر "نورا" مغادرة البيت والأسرة فتخرج وتصفق الباب خلفها، فغدا ذلك الحدث على بساطته رمزًا للتمرّد والسعي للحرّيّة. أمّا في مسرح الحكيم فالرمز يكمن في الفكرة ذاتها، ثمّ يوظّف لها الحكيم الوقائع والأحداث والشّخوص ليصل من خلال ذلك كلّه إلى مبتغاه. ولعلّه لهذا غدت شخصيّات مسرحيّاته مفرغةً من البعد الإنسانيّ إلا قليلا، وتقاصرت عن أن تكون هي رمزًا، أو تعلو أفعالها إلى حدّ أن تكون رموزًا لها دلالات شتّى يتأوّلها المتأوّلون. ففي مسرحيّته (أهل الكهف) – وهذا استباقٌ في العرض – يكمن الرمز في فكرة البعث بعد الموت، وفي العودة إلى الحياة بعد انقطاعٍ طويل دام قرونًا، وفي السعي إلى العيش في هذه الحياة الجديدة ليس بشرط العصر الذي انبعثوا فيه وقانونه ولكن بشرط عصرٍ قديمٍ عرفته الشخصيّات وخبرت قانونه. ولذا غدت مرجعيّةَ الرمز الطّافي على مستوى البنية السطحيّة في مسرحيّات الحكيم الذهنيّة هي البنية العميقة الكامنة في أعماق النصّ اللغويّ، وتأبّت كثيرٌ من تلك المسرحيّات على تلك المرجعيّة أن تتجلّى على مستوى البنية السّطحيّة لها. وما تلك المرجعيّة إلا الفكرة التي ثوت في أعماق النصّ وما يعادلها من واقعٍ اجتماعيٍّ أو سياسيٍّ معيش.

ولأنّ الحكيم قد آثر التأليف في المسرح على ذلك النمط فقد وجد في الأساطير والتاريخ والقصص الدينيّ مادّة

لأعماله المسرحيّة. فهو يَنْهَلُ منها ما يروم ليصوغ من قليله عملا مسرحيًّا ذا بناءٍ بارز، تجد ذلك فى (شهرزاد) كما تجده فى (بجماليون) و(سليمان الحكيم) و(السّلطان الحائر)... إلى آخر ما هنالك من ذلك.

لكنّ فى أعماق المبدع قلقًا لم يدع له خاطرًا هانئًا هادئًا، فخرج على الناس يومًا ببلاغٍ يفرّق فيه بين أدب الأوراق الخضراء وأدب الأوراق الصفراء، وهو يعنى بالأوّل تلك التّجارب الواقعيّة المعاصرة التى يخبرها الأديب بذاته، أو يعلمها بالضرورة من خلال تجارب الآخرين من أهل العصر، أو يلحظها بالعين المدركة الواعية فى الإطار المحيط به اجتماعيًّا وسياسيًّا. ويعنى بالثانى تلك التجارب الإبداعيّة التى يستمدّها الأديب من وحى قراءاته فى صحف التاريخ أو فى مدوّنات الأساطير أو فى القصص الدينىّ أو ما شابه هذا ودنا منه.

وذاك موقفٌ من مصادر الإبداع يلقى قبولا من ناقد كبير مثل مندور، فهو يعقّب بعد عرضه رأيَ الحكيم ذلك بقوله: "وبالفعل يمكن القول بأنّ الأدب والفنّ قد أصبح لهما الآن وظائف اجتماعيّةٌ لا يستطيعان أداءها إلا باختيار موضوعاتهما وتجاربهما من واقع الحياة المعاصرة فى مجتمعٍ كلٍّ منهما، فهذا ما يعطى التجارب الواقعيّة الاجتماعيّة أهميتها الخاصّة فى الأدب الحديث كلّه".

رأيُ الحكيم وموقف مندور منه يستحقّان وقفةً تجلو ما شابهما من اضطرابٍ فى الرؤية. فالأصل فى الإبداع أن يكون جلاءً لوعى الأديب المبدع بالحياة ورؤيته لها وموقفه من قضايا عصره ومشكلاته. وله أن يتوسّل بما شاء لجلاء ذلك الوعى وبيان تلك الرؤية، يستوى فى هذا أن يستوحى مكوّنات تجربته من واقعٍ معيشٍ أو يستمدّها من أسطورةٍ أو تاريخٍ أو ما قرب من أشباه هذا ونظائره. واخضرار الأوراق - كما يصفها الحكيم -لا يجيء من كون المُنْتَج الأدبىّ مستمدًّا من الواقع المعيش كائنةً ما كانت صفته، ولكنّه يأتى من قدرة الأديب على الوعى بذلك الواقع المعيش وعىَ إحاطةٍ نافذةٍ، وإدراكٍ عميقٍ، وإن اتّكأ على مكوّناتٍ من تلك الأوراق الصفراء كما شابها بالوصف. والشّواهد المبينة عن ذلك لا يكاد يحدّها حصرٌ ولا يشملها إحصاء. وليس من ضيرٍ فى ضرب الأمثلة على ذلك، فهذا سارتر فى مسرحيّته (الذباب) يتّكئ على أسطورة أورست من الميثولوجيا اليونانيّة ليعبّر من خلالها عن موقفه من الاحتلال الألمانىّ لبلاده فى الحرب العالميّة الثانية. وهذا نجيب محفوظ فى ثمانينيّات القرن العشرين يعرض موقفه من الدعوة إلى دولة دينيّة فى مصر من خلال العودة إلى التّاريخ الفرعونىّ ودعوةٍ أخناتون إلى استبدال عبادة أتون بعبادة أمون التى كانت سائدةً عند قدماء المصريّين، وقد أقام أخناتون دولته على أساسٍ من هذه الرؤية الدينيّة التى تعدّدت مواقف أهل ذاك الزّمان منها كما تعدّدت مواقف أهل العصر الحديث من إقامة دولة دينيّةٍ فى مصر أو غير مصر. وما برح جمال الغيطانىّ ينهل من التراث الصوفىّ لغةً وطرائق تشكيلٍ ليجلو من خلالها مواقفه من حياة العصر، وحسبك بعمله الروائىّ (رسالة البصائر فى المصائر) مثلا شَرُودًا على اخضرار الاصفرار فى أدب الأديب المبدع حين يعى مشكلات العصر وقضايا الحياة فيه. وما لنا نتوسّل بالآخرين لجلاء القصد وبين أيدينا أدب الحكيم نفسه،فهل أدب المسرح الذى أبدعه متّكئًا فيه على مصادر شتّى من تاريخٍ وأسطورةٍ وقصصٍ دينىّ...إلى آخره أدبُ أوراقٍ صفراء خُلِقَ ميّتًا ليبقى كذلك؟ أو هو – على الرغم من اصفرار أوراقه التى استوحاها مادّة عمله – أدبُ أوراقٍ خضراء غذّاها تفاعلُه مع قضايا مجتمعه وعصره، وانفعالُه بمشكلاتهما الأشتات؟

إنّ استلهام (الأوراق الصفراء)- بلغة الحكيم - لإنتاج عملٍ أدبىٍّ مسرحيًّا كان أو غير مسرحىّ لا يعنى انقطاعه عن التفاعل مع قضايا المجتمع ومشكلات العصر، كما إنّ استخدام الرمز وتوظيفه فى أىّ عملٍ أدبىٍّ مسرحيًّا كان أو غير مسرحىّ لا يعنى حصره فى إطار تأويلٍ واحدٍ بعينه لا يكاد يتجاوزه إلى سواه.

فالنّص – كلّ نصٍّ – إنّما هو بنيةٌ وحدثٌ.

فهو بنيةٌ من حيث عناصره المكوّنة، ومن حيث طاقته على

فى البنية الدلاليّة لأدب الحكيم المسرحىّ

تجاوز الآنيّة الزمنيّة - رغم انبثاقه منها - فينهمر فى المطلق الممتدّ، وهنا يغدو كتابًا مفتوحًا لشتى التأويلات.

وهو حدثٌ من حيث ارتباطه بسياقٍ ذى تأثيرٍ على إنشائه رؤيةً ونسيجًا، موقفًا وتشكيلاً.

واخضرار أوراقه لا يكون إلا من خلال التوفيق فى إحكام هذه الجدليّة فى العمل الأدبىّ حتّى وإن تكن مادّته الأساسيّة مستوحاةً من أوراقٍ صفراء كما قال الحكيم.

ومن هنا يتجاوزُ العمل الأدبىّ مسرحيًّا كان أو غير مسرحىّ آنيّته المحدودة فيتمدّد فى المطلق من الزمان، ومن هنا أيضًا يتولّد الاخضرار من ثنايا الاصفرار، ويصبح الحديث من بعد عن (ذهنيّة) المسرح - كما سلف عرض معناها - مسألةً فيها نظرٌ ما دام فى العمل نفسه ما يأذن بتحقيق فنّ الفرجة له، وما دام فى السّياق ما يتيح للمتلقّى إمكانيّة تأويلٍ غير ما درج النقدُ على القولِ به من تأويلٍ للعمل موضوعِ التّحليل.

ولقد وقع الاختيار على مسرحيّة (أهل الكهف) موضوعًا للتحليل كونها أولى مسرحيّات الحكيم ذات المنزع الفكرىّ (بعد أن أدار ظهره لمسرحيّات التشخيص)، ولقيت من اعتناء النقّاد واحتفائهم ما لم يلقه عملٌ أدبىٌّ مسرحيًا كان أو غير مسرحىّ منذ طه حسين حتّى أحدث المنشغلين بأدب المسرحيّة فى الأدب العربىّ الحديث، ناهيك بأنّها "عامرة بالأفكار والحوار الفلسفىّ" كما قال واحدٌ من دارسيها، وهم كثُرٌ.

وسنبدأ أوّل ما نبدأ بـ

عتبات النّص:

وهما هنا عتبتان، إحداهما تتعلّق بعنوان الكتاب (أهل الكهف)، وهو مركّبٌ إضافىٌّ من اسمٍ نكرةٍ واسمٍ معرفةٍ، وفيه خروجٌ عمّا نصّت عليه سورة (الكهف) فى القرآن الكريم حيث جرت التسمية بـ(أصحاب الكهف)، قال تعالى: {أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَابَ الْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَبًا} ووصفهم بأنّهم فتيةٌ فقال: {إِذْ أَوَى الْفِتْيَةُ إِلَى الْكَهْفِ فَقَالُوا رَبَّنَا آتِنَا مِن لَّدُنكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدًا}.

فما الفرق بين الاسمين؟

أمّا الدّال (أهل) فذو صلة وثقى بالقرابة والنسب، جاء فى معاجم العربيّة: "الأهل: العشيرة وذوو القرابة". ولم تكن بين الثلاثة اللائى رابعهم كلبُ أيّة قرابةٍ ولا صلة نسب. لكنّ أهل اللغة أجازوا أن يضاف إلى هذا الدّال سواه فقالوا: "أهل الأمر: وهم ولاته، وأهل الإسلام: وهم من يدينون به، ومثله أهل المذهب، وأهل البيت: سكّانه، وأهل الرجل: أخصّ الناس به."

وأمّا الدّال (أصحاب) فجمعُ مفرده صاحب، وهو المعاشر. وهذا أشدّ دلالةً على ما بين الفتية الذين ثووا فى الكهف من علاقة، فهى عشْرةٌ وصحبةٌ دون قرابةٍ ونسب. وإذا قُبِلَ استخدام الدالِّ (أهل) فى هذا المقام فمن باب التّجوّز والاتّساع ليس إلاّ. على أنّ استخدام تلك البنية اللغوية على ذلك النّحو عنوانًا للمسرحيّة هذه جعل عنوانها يغدو علَمًا لا يخطئه من ذُكرَ أمامه، شأنُه فى هذا شأن الاسم العلَم الذى يُخَصّ به شخصٌ مّا دون سواه. فإذا سئل أحدٌ هل قرأ أهل الكهف، لا ينصرف ذهنه عن أنّ المقصود هو هذا العمل الأدبىّ ولا شىء سواه. وفى هذا ما يرقى بالاستخدام اللغوىّ الذى صاغه المؤلّف إلى مستوى الاستخدام الدلالىّ الخاصّ ويبعده عن الاستخدام المعجمىّ المحض.

لكنّ بنية العنوان اللغويّة لا تقف أهدابها الدلاليّة عند ذلك الحدّ بل تتجاوزه إلى أبعادٍ منها مثلا وظيفة العنوان فى جذب انتباه المتلقّى وإغرائه بتناول العمل الأدبىّ من على رفّ المكتبة، وموقعه من غلاف الكتاب، ودلالته من حيث العنوان فى ذاته رسالةٌ يبثّها المؤلّف للمتلقّى، ومن حيث صلته بمتن الكتاب حين يخفيه طىٌّ فيُستدلّ عليه بالعنوان فـ(يقوم بدور تعريف الكتاب ويشير إلى محتواه ويبرز قيمته)، وهذه عند جانيت (وظيفةٌ إلزاميّةٌ) أو كما قال.

فما الوظيفة التى شفّ عنها عنوان هذا العمل الأدبىّ (أهل الكهف)؟

الحقّ أنّه شفّ عن وظائفَ متعدّدةٍ أوْلاها بالذّكر هنا

الربط بين ذاكرة المتلقّى العربىّ المسلم وما جاء فى سورة الكهف من آيات بيّنات عن أصحاب الكهف، وما اتّصل بها من أسباب نزول، وتفاسير شتّى لمضامينها ومعناها على أنّها (الإطار العامّ الذى سيتحرّك فيه النصّ). لكن لنقل إنّ قارئاً مّا لم يقع من قبل على ما أنزل فى القرآن الكريم من آيات بيّنات عن أصحاب الكهف، وقرأ على غلاف الكتاب هذا العنوان ألا يوحى دالّ الكهف بدلالات الوحشة والرعب وسكنى الكائنات الغريبة المخيفة وفظاعة المنظر حين يكون الزمان ليلاً وما إلى ذلك ممّا يتّصل به بسبب؟ أوَلا يفضى ذلك الاستحضار الدلالىّ إلى نفور من الكتاب أو يولّده فى نفس المتلقّى؟ وإنّما يجيئه هذا من جهة أنّ عنوان الكتاب لا ينبئ عن مضمونه ومحتواه فيظلّ غامضاً على المتلقى حتّى يفتح الصّفحات المغلقة ويقرأ المتن.

ولعلّ للمؤلّف قصداً من وراء ذلك، يبين عنه حرصه على وضع العنوان فى موضع بارز من غلاف الكتاب، فجاء فى منتصف الصّفحة يعلوه اسم المؤلّف بخطّ أصغر من الحرف الذى كتب به العنوان، ولهذا دلالته، فمن الذى بثّ هذا العنوان؟ أهو المؤلّف؟ أم الناشر؟ أم أوجبته المنابع التى استقى منها المؤلّف المادّة الأولى لعمله؟ أم الغاية التى قصد إليها من تأليف الكتاب؟ ثمّ ما صلة هذا كلّه بالناتج الدلالىّ للعمل كاملا؟

أمّا الثّابت فهو أنّ المؤلّف هو الذى صاغ بنية العنوان اللغويّة، وجعل منه رسالةً يتلقّاها عنه الآخرون، فهو (المرسل) إذاً، ومعاصروه فى المجتمع الذى يعيش فيه هم (المرسَل إليه)، وعليه يكون (الفاعل) فى هذه البنية اللغويّة هو الرغبة فى جلاء رؤية المؤلّف لحركة المجتمع على المستويات الفكريّة والسياسيّة والاجتماعيّة.

أمّا (الموضوع) فى هذه الرسالة فهو المعادل الموضوعىّ للرمز المستخدم فى لغة العنوان، وهذا المعادل الموضوعىّ نستشفّ أبعاده الدلاليّة من معطيات السّياق التاريخىّ الذى اكتنف عمليّة التأليف، وما عاصرها من دعوات لإحياء الماضى فى صور شتّى سياسيّةٍ واجتماعيّةٍ وثقافيّةٍ وما إلى ذلك، تقابلها دعواتٌ ضدّيّةٌ تحثّ على الانقطاع معرفيّاً مع الماضى بصوره كلّها والالتحام بمعطيات العصر ومكوّناته الحضاريّة.

بقى عنصران تكتمل بهما لوحة العوامل هذه وهما (المساعد) و(المعوّق)، أمّا الأوّل فيسيرٌ تحديده، إنّه طباعة العمل الأدبىّ فى كتاب ونشره ليصل إلى أيدى المتلقّين. لكنّ الثّانى يتطلّب تدبّراً. فقد لا يكون ثمّة معوّقٌ، وقد يكون. وإذا كان فلقد يكون أشياء، منها: عدم استكناه صفوة المتلقّين من المنشغلين بالأدب ونقده مقاصدَ المؤلّف كما بثّها فى عنوان الكتاب وإدراك غاياته منها، فتاهوا فى الجزئىّ، ولم يحيطوا بالكلّىّ الشّامل خُبْراً.

يتّصل بهذا أنّ عنوان الكتاب وضع معزولاً عن النّص الجامع له، فلم يتّضح البعد الأجناسىّ فيه، أهو مسرحيّةٌ، أم هو روايةٌ، أم هو كتابٌ ذو صلة بالقصص القرآنىّ وعلاقةٍ بالتّفسير؟ وإنّ للمؤلّف يداً فى ذلك، من حيث جنت عليه تجاربه الأولى فى ممارسة فنّ (التّشخيص) كما كان يسمّى فن التمثيل المسرحىّ يومئذ، ويوصم المنشغلون به تأليفاً وتمثيلاً بتلك الصّفة تحقيراً لشأنهم وازدراءً لمكانتهم فى المجتمع. فغمُ عدمُ التحديد على المتلقّين معرفةَ الجنس الأدبىّ الذى ينتمى إليه هذا العمل.

وثمّة مسألةٌ يناقض بها إدراكُ المقصد الرمزىِّ لهذا التركيب اللغوىِّ المستخدمِ عنواناً لهذا العملَ مقولات نقّاد الأدب ما بعد اللسانيّات، فهم يذهبون إلى أنّ عنوان الكتابَ هو آخر ما يخطّه الكاتب من كلمات بعد إنجازه متن الكتاب كاملاً، وقد يكون هذا الاستنتاج صائباً، لكنّ فى هذا المقام ما ينقضه، فانشغال المؤلّف بفكرة انبعاث الماضى فى الحاضر، وإصرار ذلك الماضى على العيش فى الحاضر بقوانين زمانه دون اعتبار لقوانين العصر الحاضر جعل الفكرة تنبعث بالعنوان فى آنٍ، وغدا العنوانُ حاضناً للفكرة ودالاً عليها فى إطار رمزىّ، وبدلاً من أن يترعرع النصّ خلْواً من الاسم حتّى يتمّ بناؤه كاملاً تناسلت جزئيّاتُ العمل من أعماق العنوان وتكاملت لتدلّ على مقصد المؤلّف ومبتغاه

فى البنية الدلاليّة لأدب الحكيم المسرحىّ

من هذا الاستخدام الرمزىّ. وعلى هذا النحو من التحليل يغدو العنوانُ (قوليًا ومقوليًا) فى آن، بمعنى الدلالة على شكل التعبير ومحتواه معًا.

تلك إذًا واحدةٌ من عتبتى النّصّ الذى بين أيدينا، أمّا الثانية فتتصل بالتّصدير المُقْتَبَس من سورة الكهف تحديداً، وهو قوله تعالى: {فَضَرَبْنَا عَلَى آذَانِهِمْ فِى الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَداً(١١) ثُمَّ بَعَثْنَاهُمْ لِنَعْلَمَ أَىُّ الْحِزْبَيْنِ أَحْصَى لِمَا لَبِثُوا أَمَداً(١٢) والتصدير فى ذاته نصٌّ ذو دلالة حين يكون المؤلّف صانعَه، فكيف يكون الحال إذا كان التصديرُ نصًا مُقْتَبَسًا ذا دلالة فى إطار النّصِّ الذى اقْتُبِسَ منه ليُصَدَّر به الكتاب الجديد؟وما تكون دلالته فى إطار النصِّ المُبْدَع الجديد؟

للإجابة عن السّؤال الأوّل ننظر فى الآيتين اللتين صُدِّر بهما هذا العمل فى إطار النصّ الذى اقْتُبِستا منه، وهو سورة الكهف كما جاءت فى القرآن الكريم. وبه نتبيّن أنّ الحدث فى الآيتين ليس معزولا عن السياق العام للآيات التى سيقت فيها قصّة أصحاب الكهف، فالآية الحادية عشرة تبيّن كيفيّة تحقيق الرحمة التى نشدها الفتية من ربّهم بأنْ أنامهم فى الكهف حمايةً لهم من البطش الذى يلاحقهم ولم نتبيّنه إلا فى الآيات اللاحقة، وجعل لمنامهم فى الكهف زمنًا مرصوداً لكنّه لم يعيّن سنينه، ليخبر عنه من بعد ويحدّده. ثمّ جعل – فى الآية الثانية عشرة – نومهم موتًا يُبْعَثون منه من بعد، ليكون بعثُهم حجّةً على من ينكرون البعث فى عصر الفتية وأهل ملّتهم، وفى العصور التالية وأهل الملل فيها. لكنّ الفتيةَ أنفسهم – وهم مؤمنون بالله –لا يشكّون فى قضيّة البعث لكنّهم تساءلوا عن المدّة الزمنيّة التى قضوها فى داخل الكهف، {وَكَذَلِكَ بَعَثْنَاهُمْ لِيَتَسَاءَلُوا بَيْنَهُمْ قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ كَمْ لَبِثْتُمْ قَالُوا لَبِثْنَا يَوْماً أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ قَالُوا رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثْتُمْ }. ذاك إذًا حزبٌ من حزبين، أمّا الحزب الثّانى فهم أهل العصر الذين بُعِثَ الفتية من نومهم فى أيّامهم، وهؤلاء فريقان، فريقٌ مؤمنٌ بالبعث، وفريقٌ منكرٌ له، وعلى الفريق الثانى وقعت حجّةُ بعث الفتية من نومهم فى عصرهم {لِيَعْلَمُوا أَنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ وَأَنَّ السَّاعَةَ لا رَيْبَ فِيهَا}.

هذه الوظيفة البنائيّة التى كانت للآيتين فى سياق السورة القرآنيّة انتفت من تصدير المؤلّف كتابَه بهما فغدتا مؤشّرًا على فكرة المسرحيّة. فتنوّعت وظيفة التّصدير بسبب من ذلك، فإن نظرتَ إليها من جهة صلته بعنوان الكتاب غدا التّصديرُ مسوّغًا لوجود العنوان فى صفحة الغلاف ما دام وجوده فى الأصل قائمًا على التلميح. أمّا إن نظرت إليه من جهة المتن غدا التّصدير علامةً على النّاتج الدلالىّ للنّصّ، وهو ما انشغل به من قرأ المسرحيّة منذ طه حسين حتّى أحدث دارس لأدب الحكيم المسرحىّ، وهو عندهم منحصرٌ فى (أنّ الزمن يهزم الأفراد ولا مفرّ من أن يهزم أبطال المسرحيّة). وقد أضحى النصّ بهذا الانحصار فى الدلالة مغلقًا.

على أنّ المؤلّف حين صدّر كتابه بالآيتين كان متدثّرًا بالتوظيف الرمزىّ للعنوان، ومنغمسًا فى التحام الفكرة فى المسرحيّة بالبعد الرمزىّ لعنوانها. فلم يكن التّصدير لقداسة مُرْسل الآيتين فقط، ولكن لتوكيد جدليّة الخفاء والتجلّى فى متن الكتاب. وهنا يمكن الوقوف عند هذا السّؤال: لماذا اختار الحكيم من آيات سورة الكهف تلكما الآيتين دون سواهما؟ ما كان ضرّه لو وقف مثلا على قوله تعالى: {نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ نَبَأَهُم بِالْحَقِّ إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ آمَنُوا بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَاهُمْ هُدًى(١٣) وَرَبَطْنَا عَلَى قُلُوبِهِمْ إِذْ قَامُوا فَقَالُوا رَبُّنَا رَبُّ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ لَن نَّدْعُوَ مِن دُونِهِ إِلَهاً لَقَدْ قُلْنَا إِذاً شَطَطاً (١٤) هَؤُلاءِ قَوْمُنَا اتَّخَذُوا مِن دُونِهِ آلِهَةً لَّوْلا يَأْتُونَ عَلَيْهِم بِسُلْطَانٍ بَيِّنٍ فَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنِ افْتَرَى عَلَى اللَّهِ كَذِباً (١٥) وللإجابة عن ذلك نشير إلى أنّ كلّ عمليّة اختيار فى الإبداع تتماهى مع مقاصد المؤلّف من كتابة هذا العمل الأدبىّ أو ذاك، وهى توحى بأنّ للبعد الإيديولوجىّ الذى يصدر عنه المؤلّف يدًا فى ذلك الاختيار دون سواه، وهو ما ستتضح ملامحه وأبعاده حين نصل إلى موقعه من تحليل هذا العمل.

عدول المسرحيّة عن النّصّ القرآنىّ:

لم تقف علاقة المسرحيّة بالنّصّ القرآنىّ عند حدّ العتبات

بل تجاوزتها إلى المكوّنات التى شكّلت بنيتها الدراميّة. وقد تحكّمت فى طبيعة تلك العلاقة ثنائيّةُ القبول والعدول، والإضافة والخفض كما هو المألوف فى كثيرٍ من مسرحيّات الحكيم.

فما الذى أخذه الحكيم من قصّة أصحاب الكهف كما جاءت فى السورة القرآنيّة ليوظّفه فى متن المسرحيّة؟

الحقّ أنّه لم يأخذ منها إلا قليلاً، ومن ذلك القليل مثلاً:

– ازورار الشمس عن الكهف ذات اليمين وقرضها إيّاهم ذات الشمال.

– تساؤلهم عن الفترة الزمنيّة التى قضوها فى الكهف.

– إرسال أحدهم لجلب أزكى الطعام لهم.

– امتلاء نفس مَنْ رآهم رعباً من منظرهم، والفرار منهم لذلك.

– العثور عليهم كما قال تعالى: {وَكَذَلِكَ أَعْثَرْنَا عَلَيْهِمْ لِيَعْلَمُوا أَنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ وَأَنَّ السَّاعَةَ لا رَيْبَ فِيهَا(21)

لكنّها عدلت عن منطوق النصّ القرآنىّ فى مظانّ، منها:

– الاسم: إذ آثر "أهل الكهف" التى لم ترد فى منطوق النصّ على "أصحاب الكهف" التى جاءت فى منطوقه.

– العلّة فى الإيواء إلى الكهف: فهى عنده وقوعُ الرسالة التى بعثها ميشيلينا لبريسكا فى يد الملك دقيانوس، وفيها يخبرها بذهابه مع مرنوش لأداء الصلاة، وقد أوصلتها الوصيفة – التى حمّلت الرسالة – إلى الملك بدلاً من تسليمها لبريسكا غيرةً منها وكيداً. ولم يكن سببُ إيواء الفتية إلى الكهف فى القصص القرآنىّ كما جاء فى السورة هو ذلك السببُ ولا هو قريبٌ منه، ولكنّه خروجُ الفتية على ملّة قومهم وما يعبدون، {وَإِذِ اعْتَزَلْتُمُوهُمْ وَمَا يَعْبُدُونَ إِلا اللَّهَ فَأْوُوا إِلَى الْكَهْفِ يَنْشُرْ لَكُمْ رَبُّكُم مِّن رَّحمته وَيُهَيِّئْ لَكُم مِّنْ أَمْرِكُم مِّرْفَقاً(١٦).

-الغاية من البعث: أمّا فى المسرحيّة فلكلّ فتى منهم غايتُه، فغاية مرنوش الذهاب إلى ابنه وزوجته، وغاية ميشيلينا العودة إلى القصر ليرى بريسكا، وقصارى ما يطمح له يمليخا العثور على أغنامه والعودة بها إلى حظائرها. أمّا فى القصص القرآنىّ فالغاية من البعث كانت شفعًا لا وترًا. فغايته للفتية هو التّساؤل عن المدّة التى قضوها فى الكهف. وأمّا الغاية منه لأهل العصر الذى بُعثُوا فيه فَزَجْرُ مَنْ أنكروا وَعْدَ الله ولم يؤمنوا بالسّاعة، {لِيَعْلَمُوا أَنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ وَأَنَّ السَّاعَةَ لا رَيْبَ فيها}.(21)

-عدد الفتية الذين أووا إلى الكهف: ولقد اختارت المسرحيةُ قولاً من أقوال نصّ عليها القرآن الكريم وهو قوله تعالى: {سَيَقُولُونَ ثَلاثَةٌ رَّابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ}، لكنّه قال بعد ذكر هذا القول وذكر الخيار الثّانى:{رَجْماً بِالْغَيْبِ}، ولهذا دلالته. على أن ما يشفع للمؤلّف هذا الاختيار أنّ مساحة العمل المسرحىّ تقتضى مثل ذلك العدد المحدود.

– صفة الفتية: فهم فى المسرحيّة وزيران وراعٍ، وهم فى القرآن الكريم –كائنًا ما كان عددهم –فتيةٌ آمنوا بربّهم.

– اختلاف درجات إيمانهم: فمرنوش يبدو مضطربَ الإيمان، فهو يعتب على ميشيلينا أنّه ذكر اسمه فى الرسالة التى بعثها لبريسكا يخبرها فيها بذهابه مع مرنوش للصلاة، وحين يقول له ميشيلينا: "نعم، كلمةٌ لو لم أخطّها". يردّ عليه بقوله: "لكنتُ نجوتُ بجلدى". ويزيد: "ولما كنتُ خسرتُ مكانى عند الملك". وحين يذكّره يمليخا بالمسيح وبأنّ الأقدار مقدّرة يردّ عليه متذمّرًا: "قل هو سوء المصادفة أن يظهر سرّنا للملك ولمّا يمضِ يومان على أمره بذبح المسيحيّين". وعندما يصبّره يمليخا على ما حلّ به، ويعده بالرحمة الإلهيّة بقوله: "صبرًا! إنّ رحمة الله قريب". يردّ عليه ساخرًا: "حقيقة! قربَ السماء من الأرض!". وإذ يؤنّبه يمليخا على سخريّته بقوله: "لا تسخر إنّ الله حقٌّ". يردّ عليه فى إصرارٍ: "لا شأن له بنا هاهنا. نحن اللذان أوقعنا بنفسينا فى التّهلكة. ومع ذلك... فإنّى ما أوقعت نفسى".

"يمليخا: كلّ شىء على هذه الأرض بأمر الله.

مرنوش: إلا ما نحن فيه. فقد حدث بفعل إنسان."

وتلك بقيّةٌ من جدل علماء الكلام فى العصور الإسلاميّة السابقة حول قضيّة الجبر والاختيار، ونقاشهم حول الإنسان أمسيّرٌ هو أم مخيّرٌ؟ ولعلّ الأمر يهون لو وقف

فى البنية الدلاليّة لأدب الحكيم المسرحىّ

الحال بمرنوش عند ذلك الحدّ ولكنّه يتجاوزه فى آخر المسرحيّة حتّى كاد أن يتجرّد مرنوش من الإيمان كلّه. وهو ما نلحظه فى حواره مع ميشيلينا حين يقول له:

ميشيلينا (فى قلق): مرنوش؟أنت إذًا لا تؤمن بالبعث؟

مرنوش: أحمق! أو لم نر بأعيننا إفلاس البعث!؟

ميشيلينا: أستغفر اللهَ. أنت الذى عاش مسيحيًا تموت الآن كوثنيٍّ؟

مرنوش (فى صوت خافت): نعم.. أموت الآن..

ميشيلينا: مجرّدًا عن الإيمان..

مرنوش: مجرّدًا عن كلّ شيء.. عاريًا كما ظهرت.. لا أفكار ولا عواطف.. ولا عقائد.."

فلم يملك ميشيلينا إلا الدعاء له بالرحمة.

يقابل تلك الصّورةَ التى بدا عليها مرنوش صورةُ يمليخا الصوفىّ المستغرق فى إيمانه بالله، فهو وقد "ولد مسيحيًا لم يضئ اليقينُ والاقتناعُ كلَّ نفسه إلا يوم لمح راهبًا يتكلّم خارج أسوار (طرسوس)، وهو وإن لم يكن يذكر من كلامه شيئًا لكنّه يتذكّر ما شعر به إذ ذاك: "إحساس لم يعترنى فى حياتى من قبل إلا مرّةً، إذ كنت أهبط الجبل ساعةَ غروب، فأشرفتُ على منظر بالخلاء لم أر أجمل منه، فلبثتُ ليلتى أفكّر وأستذكر أين رأيتُ هذه الصورة من قبل؟ أفى الطفولة؟ أفى الأحلام؟ أم قبل أن أولد؟ إنّ هذا الجمال على غرابته ليس مجهولا عندى. وقمتُ فى الفجر فذكرتُ صورة البارحة، وفجأةً برقت فى رأسى فكرةٌ: هذا الجمال كان موجودًا دائمًا منذ الأزل، منذ وجدت الخليقة. هذا الإحساس بعينه هو ما شعرتُ به وأنا أصغى إلى الراهب. إنّ كلامه الذى أسمعه أوّل مرّة ليس مع ذلك جديدًا عندى. أين سمعته؟ ومتى؟ أفى الطفولة؟ أم فى الحلم؟ أقبل أنْ ولدت؟ وتولّدت فى نفسى عقيدة أن هذا الكلام هو الحقّ، إذ لا أتصوّر بدء الوجود بدونه، ولا انتهاءه بدونه..". وتلك صوفيّةٌ امتزج فيها الحلول بوحدة الوجود، واختلطت فيها تأمّلات النّسّاك الهنود برهبانيّة النّصارى ليصوغ من ذلك كلّه كائنًا حيًا هو الراعى يمليخا، وأيًا كان الموقف من هذا الخليط العجيب فممّا لا مرية فيه أنّ هذا الراعى كان أصفى الثلاثة إيمانًا وإن دنا من إيمان العوام، يقول: "إنّا لا نملك حقّ سؤال كهذا. إنّما ينبغى لنا أن نعتقد". وهو أنفذ الثلاثة رؤيةً لأنّه ينظر بعين المؤمن الصّادق الإيمان فوعى قبل صاحبيه ما حلّ بهم، فسبقهما إلى الكهف الذى أبيا أن يصدقا أنّه سيكون مثواهم الأخير من هذه الدنيا الغريبة عليهم بعد أن خرجوا منه ذات نهار. ولذلك فهو لا يعترف بهذا العالم الجديد الذى انبعثوا فيه، وإنّما يعترف بعهد دقيانوس، ويصفه بالجميل. يقول:" الوداع يا إخوان الماضى! اذكرا عهدنا الجميل.. عهد دقيانوس!.. والآن استودعكما الله هانئين بشباب قلبيكما فى حياتكما الجديدة".

هذا الاضطرابُ فى درجات الإيمان عدولٌ عن صورته الواحدة الموغلة فى اليقين كما جاءت فى النّصّ القرآنىّ فى قوله تعالى واصفًا قوّة إيمانهم، ورباطة جأشهم، وتأييد الله لهم حين تحدّوا الكفر بالإيمان: {نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ نَبَأَهُم بِالْحَقِّ إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ آمَنُوا بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَاهُمْ هُدًى} (13) وَرَبَطْنَا عَلَى قُلُوبِهِمْ إِذْ قَامُوا فَقَالُوا رَبُّنَا رَبُّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ لَن نَّدْعُوَ مِن دُونِهِ إِلَهاً لَقَدْ قُلْنَا إِذاً شَطَطاً (14) هَؤُلَاء قَوْمُنَا اتَّخَذُوا مِن دُونِهِ آلِهَةً لَّوْلَا يَأْتُونَ عَلَيْهِم بِسُلْطَانٍ بَيِّنٍ فَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنِ افْتَرَى عَلَى اللَّهِ كَذِباً}.(15) يقينٌ ثابتٌ لا لبس فيه ولا اضطراب، ورؤية واحدة تأبى التشظّى أو الانقسام.

– تحديد مدّة لُبْثهم فى الكهف: إذ جعلهم يمكثون فيه ثلاثمئة من السنين فقط، وهى فى النّصّ القرآنىّ ثلاثمئة وتسع، دون زيادة أو نقصان، ودون تغيير فى عددها. {وَلَبِثُوا فِي كَهْفِهِمْ ثَلَاثَ مِئَةٍ سِنِينَ وَازْدَادُوا تِسْعاً}.(25)

من هذا نخلص إلى أنّ المسرحيّة لم تنبع من القصص القرآنىّ كما ذهب إلى ذلك دارسون سبقوا فى الزمان، ولكنّها نهلت منه شيئًا وأضافت إليه أشياء من منابع أخرى أهمّها كتب التّفسير من أمثال تفسير القرطبىّ والنسفىّ والبيضاوىّ. وقد أخذ منها الأعلام مثل دقيانوس وميشيلينا ومرنوش ويمليخا. أمّا بريسكا فلعلّه يونانىٌّ. ومنها أخذ صفات الفتية، وإن كان عددهم –فى كتب التفسير – ستّةً

واكتفى هو باثنين منهم.ومن عجب أنّه أخذ اسم يمليخا – وهو أحد الوزراء الثلاثة على يمين الملك كما فى تفسير البيضاوىّ –فخصّ به الرّاعى، وهو فى كتب التّفسير يرد بصفته ولا اسم له.

وكلّ ذلك قليلٌ من كثيرٍ امتلأت به المسرحيّة حدثًا وعلاقات ومصائر لم ينهلها الحكيم من منبعٍ ثقافيٍّ محدّدٍ وإنّما صاغها بخياله الخصب وطاقته على توليد الحدث المسرحىّ وتفتيق الحوار، وتشكيل عناصر المسرحيّة الأخرى على نحوٍ إبداعيٍّ خلاّقٍ، فلم إذًا يصف عمله – فى رسالة من رسائله التى كان يبعث بها إلى صديقه الفرنسىّ – بأنّها "شيءٌ كالقصّة التمثيليّة بَنَيْتُهُ على سورةٍ من القرآن"؟ وهو لم يكتف بذلك بل يعود فى رسالةٍ ثانية فينفى عنها صفة القصّة التمثيليّة ويقول:" لست أدرى.. ربّما كانت عملاً فنّيًا يقوم على الحوار لا أكثر ولا أقلّ.. حوار للقراءة وحدها.. فإنّ وضعها للتمثيل لم يخطر لى على بالٍ". ولا يرى عمله المسرحىّ هذا يخرج عن كونه تحويلاً فنّيًا (لسورةٍ قرآنيّة ترتّل فى المسجد يوم الجمعة). وليس الأمر كما ذكر، وإن كان المتأمّل فى بنية الحكاية فى المسرحيّة لا يخطئه ما يجده فيها من قلّة فى الوقائع، إزاء ما بها من غلبةٍ فى الحوار بين الشّخصيّات فيها. ولقلّة الوقائع ضاق المكان فى المسرحيّة حتّى لم يزد على موقعين لا ثالث لهما، وهما الكهف فى الفصلين الأوّل والرّابع، وبَهْوُ الأعمدة فى القصر فى الفصلين الثّانى والثّالث ولا غير. وهو ما يقودنا إلى الحديث عن:

بنية الحكاية فى المسرحية:

انحصرت فصول المسرحيّة الأربعة –كما ذُكرَ سلفًا – فى مكانين أساسيّين هما الكهف وبهو الأعمدة فى القصر، فجاءت أحداثها محدودةً، وقام الحوار بجلاء التكوين النفسىّ والعقلىّ للشخصيّات وتبيان حركة نمو الحدث فيها والكشف عن وقائعَ وأحداثٍ وأماكنَ سابقةٍ فى الحدوث زمنَ المسرحيّة ومكانَها، فغلب المسموع على المرئىّ، وهيمنت بنيةٌ سرديّةٌ على الحوار كما نجد فى حديث يمليخا عن الراهب الذى رآه على أسوار مدينة طرسوس، وهناك غيره.. لكن حسبك من القلادة ما أحاط العنق.

يقتصر الحدث فى الفصل الأوّل من المسرحيّة على فعلين هما البعث من النوم بعد مرور ثلاثمئة عامٍ ونيف، وعملية العثور على الفتية فى داخل الكهف. وبينهما يجرى حوارٌ تتعدّد أبعاده وتتنوّع نواتجه الدلاليّة.

أمّا فى الفصلين الثّانى والثّالث فيدور الحدث فى بهو القصر، ويفتتح بوصول الأخبار عن بعث الفتية بعد قرونٍ من الزمان، وابتهاج بعض العاملين بالقصر بذلك وتحفّظ بعضهم عليه، ثمّ يكون حضورهم حافزًا تتنوّع الاستجابة له، فهناك من نظر إليهم على أنّهم قدّيسون، وثمّة من نفر منهم، والفتية فى حيرةٍ من أمرهم، فما يشغلهم غير ما يرونه ظاهرًا على ملامح هؤلاء القوم الذين نَكروهم ولم يعرفوا منهم أحدًا. وظلّت مشاغلُ الفتية محصورةً فى عوالمهم التى وقفت الذّاكرة بها منذ دخولهم الكهف فى أمسهم الذى يدركونه، غير مكترثين بالحاضر الذى اكتنفهم على نحوٍ من الأنحاء. فواحدٌ يبحث عن غنمه، وآخر عن زوجته وابنه، وثالثٌ عن حبيبةٍ يراها أمامه وهى لا تراه. وما ينتهى الفصل الثّانى إلا وأوّلُ الثلاثة عائدٌ إلى الكهف بعد أن اكتشف أنهم أشباحٌ وموتى وأنّ نومهم امتدّت ساعاته وتطاولت حتّى غدت قرونًا بحالها. وفى الفصل الثّالث يكتشف مرنوش صدق ما أخبرهما به يمليخا من قبل، ويقرّر ما قرّره فيعود إلى الكهف، لكنّ ميشيلينا ينسج من قصّة الماضى قصّةً مماثلةً فى حاضره إذ يرى فى بريسكا ابنة الملك الجديد صورةً من بريسكا ابنة الملك القديم، ويكون صراعٌ بين الفتى والفتاة التى ظلّت تستنكر أوهامه حتّى تبيّنت غوامض الأمر كلّها، فاتّضحت له هوّة الزمن الفاصل بين أمسه ويومه فيقرّر العودة إلى الكهف.

فى الفصل الرّابع يجتمع الفتية ثانيةً فى الكهف، ويدبّ فيهم الفناء واحداً واحداً، وتظهر بريسكا وقد قرّ قرارها على البقاء فى الكهف لتموت مع من أحبّت علّهما يلتقيان فى عالم آخر غير هذا العالم، ثمّ يُغلق الكهف عليها وعلى الموتى فيه.

فى البنية الدلاليّة لأدب الحكيم المسرحىّ

تلكَ هى أحداث المسرحيّة فى عمومها، وجوهرها هو العودة من عالمٍ قديمٍ بحثًا عن حلمٍ تقضى عليه خيبة أمل فى العثور على ذلك الحلم. تتلو ذلك عودةٌ ثانيةٌ للكهف كما كانت عودةٌ منه إلى الحياة.

عاد يمليخا من الكهف إلى طرسوس باحثًا عن غنمه فلم يجدها، واكتشف أنّ مئات السنين تفصل بينه وبينها، فقرّر العودة إلى الكهف.

وعاد مرنوش من الكهف إلى طرسوس باحثًا عن زوجته وابنه فلم يجدهما، واكتشف أنّهما ماتا من مئات السنين فقرّر العودة إلى الكهف.

وعاد ميشيلينا من الكهف إلى طرسوس باحثًا عن حبيبة، فوجد صورتها ولم يتبيّن أصلها، فحسبها هى، وظلّ على وهمه حتّى أفاق منه على خيبة أملٍ، فقرّر بعدها العودة إلى الكهف.

وظهرت بريسكا فى عصرٍ جديدٍ لا يمتّ إلى عصرِ الفتية بصلةٍ لكنّها لم تجد فى عصرها حُلْمها، وإذ وجدته كان قادماً من ذلك العصر الماضى، فتعلّقت بالفتى ميشيلينا الذى تراءى لها صورةً حيّةً لذلك الحلم المشتهى الذى اكتنفه الزمان القديم، فآثرت الذهاب إليه فى الكهف لتلقى مصيره.

صورةُ واقع الفتية الموصوفة أعلاه تقابلها صورةُ أهل طرسوس فى زمانهم الجديد، حيث نظروا إلى الفتية على أنّهم عاديّاتٌ أثريّةٌ تبلغ حدّ التقديس، لكنّها لا تصلح أن تكون كائناتٍ حيّةً فاعلةً فى المجتمع.

هذا يعنى أنّ الصّراع فى المسرحيّة ليس مع الزمن من حيث هو مشكلةٌ فلسفيّةٌ ولكنّه صراعٌ بين إيديولوجيّات يشكّلها الزمن وتتنوّع مواقف الآخرين منها بين قبولٍ ورفض. ومن هنا تتجلّى رمزيّة الفكرة فى المسرحيّة. فكرة البعث وعودة الفتية إلى الحياة للعيش فيها بشروط ذلك الزمن القديم وليس بشروط المجتمع فى عصره الجديد وقانونه.

ولهذا فإنّ السؤال الجوهرىّ فى المسرحيّة ليس "ما الزمن؟ ما البعث؟ ما الصلة بين الإنسان والزمن؟ ما الصلة بين الحى والأحياء؟ بأىّ الملكتين يستطيع الناس أن يحيوا وأن ينتجوا فى الحياة؟ بهذه الملكة التى نسميها القلب والتى نحبّ ونبغض أم بهذه الملكة التى نسميها العقل والتى نفكّر ونحلّل ونلائم بين الأشياء؟" كما قال طه حسين.

وليست فكرتُها الأساسيّة منحصرةً فى " أنّ الزمن يهزم الأفراد ولا مفرّ من أن يهزم أبطال المسرحيّة " كما قال على الراعى فى كتابه عن الحكيم، لأنّ التسليم بتلك المسألة بديهىٌّ لا يحتاج إقراره إلى عملٍ أدبىٍّ كائنةً ما كانت صفته الأجناسيّة.

ولكنّ السؤال الجوهرىّ فيها هو: لماذا عاد أهل الكهف إلى الحياة حين أعادهم الحكيم فى المسرحيّة؟

هل عادوا ليعيشوا فى العصر الذى بُعثوا فيه بمكوّناته ومعطياته؟

أو عادوا ليعيدوا أهل ذلك العصر إلى العصر الذى فرّوا من بطش حاكمه بمكوّناته ومعطياته؟ وهو عصرٌ قديمٌ لا تتلاءم صيغ الحياة فيه مع طموح هذا العصر الجديد الذى بُعث الفتيةُ فيه بعد نومهم الطّويل، والذى سما بهم إلى مرتبةٍ عليا - مرتبة القدّيسين - وهم يأبون إلا البقاء فى دائرة البشريّة البسيطة التى لا تتجاوز صفات الراعى والزوج والعاشق.

ومن عجب أنّ الفتية الذين آمنوا بالمسيحيّة وفرّوا إلى الكهف حفاظًا عليها من بطش دقيانوس عادوا ليبحثوا عن دقيانوس وعصره ولم يلفتهم انتصار المسيحية فى هذا العصر الجديد.

وهنا يتجلّى تقابلٌ ضدّىٌّ بين موقفى المجتمع والفتية.

المجتمع واقعٌ تخطّى الماضى إلى حاضرٍ يسعى للوصول إلى آفاق مستقبلٍ مفتوحٍ على الجديد.

والفتية واقعٌ انبثق من ماضٍ وانحصر فيه فلم ينبعث عنه قيد أنملة كما يقولون، وغُمَّ عليه فلم يَرَ صورة المجتمع الذى قدم إليه وهو فى زمنه الحاضر يمضى إلى مستقبلٍ جديد.

هذا التقابلُ بين الفتية والمجتمع يتجلّى على مستوى التشكيل اللغوىّ، وهو تشكيلٌ رامزٌ، يوازيه مرموزٌ له هو الواقع المعيش فى مصر فى ثلاثينيّات القرن العشرين وما

قبلها قليلاً، حيث كان الصراع السياسيّ والثقافيّ محتدماً بين اتجاهات تدعو إلى غلبة الماضي بكلّ صوره وأبعاده: الإسلاميّة ممثّلةً فى دعوة حسن البنّا عند تأسيس جماعة الإخوان المسلمين، والفرعونيّة ممثّلةً فى الدعوة إلى إحياء المجد القبطيّ عند بعض النصارى فى مصر ومن شايعهم من المسلمين. واتجاهات تدعو إلى القطيعة المعرفيّة مع ذلك الماضى كلّه، وإلى بتّ جذور العلاقة به تماماً انتصاراً للحاضر المعيش، وهو ما تمثّله نداءات المتنادين للتغريب وجعل مصر قطعةً من أوربّا. وكما لم يع (أهلُ الكهف) فى المسرحيّة طبيعةَ التحوّلات الاجتماعيّة والسياسيّة فى طرسوس لم تع تلك الاتجاهاتُ الداعية إلى إحياء الماضى طبيعةَ التحوّلات فى المجتمع المصريّ فى تلك الحقبة من الزمن على جميع المستويات، أو لعلّها وعتها لكنّ الاتّجاهات المناهضة لها حرصت على الانتصار عليها فحاربتها بكلّ سلاح وعلى كلّ جبهة.

هو إذاً صراعٌ على الحياة رؤيةً وموقفاً، وليس تجسيداً لمشكلات ذهنيّة مجرّدة، وفيه ما ينبئ عن انغمار فكر الحكيم فى قضايا المجتمع فينأى به عن وصف الآخرين له بأنّه (معتزلٌ ساكنٌ فى برجٍ عاجي). لقد بدا الحكيم فى تفاعله مع قضايا المجتمع والعصر قريباً من عباس العقاد وطه حسين، لكنّه انماز عنهما فى أنّ المثقّف فى أعماقه ظلّ مهيمناً على السياسيّ فيها. وهو على النقيض من صنيع العقاد وطه حسين اللذين التزما فى حزبين، واحتكما لرؤية كلّ حزبٍ كانا منضويين فيه، فبدت رؤاهما السياسيّة نابعةً من منظور هذا الحزب أو ذاك وإنْ من باب الاتساع، فى حين ظلّت السياسة فى وعى الحكيم انتماءً وطنيّاً يمارسه مثقّفٌ مستنير. ومن هنا ظلّت قدرته الفكريّة حرّةً فى القبول والرفض.

ومن كانت تلك طريقته فى التفكير فى قضايا المجتمع ومعالجة مشكلاته ثمّ ينتج أدباً على النحو الذى أنتجه الحكيم، أيكون أدبه ذاك أدب أوراقٍ صفراء؟ أو إنّ الاخضرار يتجلى من ثنايا الاصفرار فيه كما فى (أهل الكهف) وسواها من مسرحيّات. وهذا مفصل فى التحليل يقودنا إلى الحديث عن:

رؤية العالم فى المسرحيّة:

إنّ كلّ عملٍ أدبيّ إلاّ جلاء أشواق فئةٍ من البشر - أو فئاتٍ - وأحلامهم وما يصبون إليه فى هذا الوجود المحيط بهم، وما ينشأ بين تلك الصّبوات والأشواق من تماثلٍ وتقابلٍ مع صبوات الآخرين وأشواقهم، ومع ما يسود المجتمع من رؤى فكريّةٍ ودينيّةٍ وأعراف اجتماعيّةٍ وما إلى ذلك. ومن هنا تتخلّق فى العمل الأدبيّ بذور موقفٍ فكريّ كائناً ما كان نوعه الأجناسيّ. وفى (أهل الكهف) شيءٌ من ذلك ينبئك عنه هذا التّحليل التّفريعيّ لعلاقات التّماثل والتّقابل بين الشّخصيّات.

أمّا الفتية الثلاثة فقد انشطرت رؤيتهم للعالم بين زمنين، بدت فى أولهما رؤية نزوعٍ للأمام حين انفصلوا عن العالم الوثنيّ ممثّلاً فى دقيانوس وأهل مملكته واتّصلوا بالذات الإلهيّة ممثّلةً فى المسيحيّة التى اعتنقوها وآمنوا بها على الرغم من خفائها فى المجتمع الذى يعيشون فيه، وفرّوا بدينهم من بطش دقيانوس حرصاً عليها من أنْ يُرْغَموا بالرجوع عنها فأووا إلى الكهف لائذين بدينهم من بطش الملك الوثنيّ، وبدت الرؤيا دراميّةً فى هذا الموقف لاتّصالهم بالإله وإنْ بدا خفيّاً. لكنّهم حين انبعثوا للحياة ثانيةً صاروا إلى رؤيةٍ نكوصيّةٍ يشملها زمنٌ آخر غير زمن دقيانوس، فلم يستطيعوا التفاعلَ مع المجتمع الجديد الذى يؤمن بما آمنوا لعجزهم عن الاتّصال الحميم به وبناسه، فعادوا يبحثون عن عالمهم الوثنيّ القديم الذى رفضوه، ويسعون للاتّصال به ممّا أفضى إلى انفصالهم عن الذات الإلهية على الرغم من جلائها فى هذا الزمن الجديد، فاستحالت الرؤيا إلى حالٍ من المأساة، إذ كيف عميت عيونهم وانغلقت بصائرهم عن رؤية الإله المتجلّى فى العالم المحيط بهم وهم المؤمنون به فى حين خفائه عن ذلك العالم؟ فعزّت الاستطاعة على الحياة فى مجتمعٍ لا يرون فيه الإله كما كانوا يرونه من قبل، وآثروا الموت فى الكهف على الحياة فى ذلك العالم الغريب عليهم.

تدعم هذا التحليلَ شواهدُ من المواقف والأقوال التى جرت

في البنية الدلاليّة لأدب الحكيم المسرحيّ

على لسان الشّخصيّات ننثر بعضها استئناسًا، من ذلك مثلاً ما حدث ليمليخا حين عاد إلى القصر مرعوبًا من المدينة وقد حاصره وكلبَه ناسُها وكلابُها فرأى مرنوش في حديثٍ مع الملك وغالياس فقال وهو (داخلٌ في حال مضطربة):

"يمليخا: مرنوش، ميشيلينا، أين أنتما؟ (يقع على ركْبته بجوار مرنوش)

مرنوش: (دهشًا) ماذا دهاك؟

يمليخا: (وهو يشير إلى الملك وغالياس) ويلاه! أكنت تخاطب هذه المخلوقات؟"

ولهذه الصّفة دلالتها في هذا المقام.

شبيهٌ بهذا موقفه نفسه وقد أخذ يصف لصاحبيه ما حدث له في المدينة وما سمع من أهلها ورأى إذ سمع حركةً أجفل منها وصاح:

"يمليخا: من القادم؟ إنّهم آتون.

مرنوش: (ناظرًا إليه) لماذا تخاف منهم هكذا؟

يمليخا: (كالهامس) لستُ أحبّهم".

وهذا دليلٌ على انقطاعٍ رغم اتّصال المجتمع ممثّلاً في الملك وغالياس المعلّم بهم ورفعهم مكانًا عليًّا، ألم يصفوهم بأنّهم قدّيسون؟ لكنّهم لم يجدوا للاتّصال بهم سببًا فصاروا غرباء فيهم، بل إنّ يمليخا يجد في صاحبيه حين لم يدركا من كلامه شيئًا فأخذا يتهكّمان عليه قبل أن يكتشفا ما اكتشف من قبل غربةً كالتي وجدها في أهل طرسوس:

" لقد صرتما أنتما أيضًا غريبين عنّي منذ قليل. أنتما البقية الباقية بعد أن مضى كلّ شيءٍ كحلمٍ، وانطفأت عصورٌ وأجيالٌ في شبه ليلةٍ واحدة." ثمّ يمضي يحدّثهم عمّا حدث له ولكلبه في المدينة، وحين لم يجد منهما حماسةً ولا تفاعلاً مع الوقائع التي سردها لهما خاطبهم بقوله:

" الوداع يا إخوان الماضي! اذكرا عهدنا الجميل.. عهد دقيانوس!". وللنعت وظيفته هنا في الدلالة على جدليّة الاتصال والانفصال أو قل الولاء والبراء في هذا المقام.

وما أدركه يمليخا مبكرًا سيعيه صاحباه لاحقًا، وبه تتّحد رؤيتهم للإله جليًّا كان أم خفيًّا، وللعالم المحيط به حاضرًا كان أم ماضيًا.

موقف الثلاثة الأولى عادوا من الكهف بعد انقطاعٍ زمنيٍّ دام قرونًا من أهل طرسوس ومتغيّرات حياتهم اجتماعيًّا وسياسيًّا ودينيًّا يقابله موقفُ أهل طرسوس منهم، فهم متديّنون آمنوا بالمسيحيّة فالإله جليٌّ فيهم، وهم إنّما صاغوا عالمهم على صدى اتّصالهم بالذات الإلهيّة، ولذلك فرحوا بقدوم الفتية إليهم وفي عصرهم، ونظروا إليهم على أنّهم قدّيسون، وهذه رؤية انتماء ومواءمة بين الذات والعالم والإله منحتهم قدرةً على قبول القادمين من أعماق الزمان ليعيشوا معهم وبينهم بقانون العصر ومستلزمات المكان، وهو ما لم يعه الفتية فتمسّكوا بما عرفوه، وبحثوا عنه فلم يجدوه ممّا أفضى إلى انقطاع الاتصال بين الفتية وأهل طرسوس، وكانت الخاتمة دفنهم في ذلك الكهف الذي انبعثوا منه من قبل. وهو فعلٌ لا يشي بانفصالهم عن الإله الجليّ في عالمهم، يدلّك على هذا أنّهم لم يكفّوا عن وصفهم بالقدّيسين حتّى آخر لحظات الحدث المسرحيّ، فحين يلبّي الملك نداء غالياس ويدخل الكهف فيرى الجثث (يخاطب راهبًا كبيرًا):

"الملك: ألا ترى أن نضع أجسادهم المقدّسة في توابيت ثمينة؟

الراهب: كلا يا مولاي.. فلنتركهم كما هم حتّى يكون هناك فرق بين أولياء الله الصاعدين إلى السماء وبين البشر الماكثين في الأرض."

وقريبٌ منه ما خاطب به الملك الرهبان عند البدء بسدّ الكهف خوفًا عليهم من عبث العابثين، ووضع المعاول في داخل الكهف إيمانًا منهم بحقيقة البعث فلعلّ حاجتهم إليها تمسّ إن راموا الخروج ثانيةً،" الآن تقدّموا أيّها الرهبان وقوموا بشعائركم ورسومكم وداعًا للقدّيسين".

بقيت بريسكا، ولها فصلٌ في الخطاب النقديّ يليق بها من حيث هي عَلَمٌ، ومن حيث هي شخصيّةٌ في النّصّ. والحقّ أنّهما اثنتان باسمٍ واحد، جعل التّأليف بينهما صلةَ نسبٍ، وإن يكن من منتجات الخيال وبراعة التّأليف.

أمّا القديمة فلم تزد على كونها محرّكًا لوقائع في حياة

ميشيلينا ولا غير. فبسبب رسالة منه لها كان هروبه إلى الكهف، وبسبب حبّه إيّاها غدت نظرته لبريسكا الثانية مختلفة، ولكنّ حضورها فى متن المسرحيّة لا يتجاوز ذلك الحدّ.

أمّا بريسكا الثانية بنت الزمان الجديد فهى التى تستحقّ وقفةً لاستجلاء جدليّة الولاء والبراء فى رؤيتها للعالم المحيط بها. فهى منتميةٌ للإله الجلىّ ومستغرقة فى إيمانها به، ومتوائمة مع العالم الذى ظهرت فيه لأنّها نتاج الزمان والمكان المحيطين بها، لكنّ ظهور ميشيلينا فى القصر، وتجوّله فى ردهاته، واندفاعه نحوها بشغف وشوقٍ جعلها فى موقف مضطرب بين القبول والرفض حتّى حسمت صراعها بين المتناقضين إذ اتّحدت مع بريسكا الجدّة وعادت بإيمانها إلى عالم كان فيه الإله خفيًا. ومن هنا ندرك لماذا آوت إلى الكهف الذى احتوى إيمان الفتية وحمى عقيدتهم فى الوحدانيّة من عالمٍ لا يتجلّى فيه الإله. وهذا موقفٌ غريبٌ منها، لأنّ طرسوس وأهلها اعتنقوا المسيحيّة وآمنوا بها وانتصروا لها، فلم البحثُ عن بديل إيمانىّ إلاّ إذا كان فى ذلك تعزيزٌ للبعد الرمزىّ لفكرة المسرحيّة، من جهة أنّ الانتماء للماضى يستوجب الدفن من منظور الانقطاع المعرفىّ الذى آمن به الإبداع فى تلك الفترة من الزمن. هذا أمرٌ يجوز.

رؤية العالم على النحو الموصوف سلفًا يهزّ قليلاً ما سعى الدارسون من قبلُ ترسيخه فى أفئدة المتلقّين من ناتج دلالىٍّ لهذه المسرحيّة، وقد حصروه فى مقولة صراع أبطالها مع الزمن وانتهى بانتصاره عليهم.

والحقّ أنّك لا تخطئ -ولن- أثر الزمن وتقلباته فى مجتمع طرسوس الذى بعث الفتية فيه بعد نومهم الطويل، أدرك ذلك يمليخا من أوّل لحظات سيرهم فى شوارع طرسوس وحين وصولهم إلى القصر كما أدركه مرنوش ووعاه بأخرةٍ ميشيلينا، لكن أهو مقصد الإبداع من تأليف المسرحيّة؟

إنّ النّظر فى النّصّ من حيث هو بنيةٌ لا يفضى إلى ناتجٍ دلالىّ غير الذى درج عليه الدّارسون وسلف عرضه من قبل.

وهو متكئٌ على (الزعم بأنّ ظاهر المسرحيّة هو كلّ ما تتضمّنه من معنى)، وهو زعمٌ يرفضه ألفريد فرج فى كتابه (دليل المتفرّج الذكىّ إلى المسرح) ويراه قيداً لدلالة المسرحيّة -أيّة مسرحيّة -وإغلاقًا لنصّها المفتوح. وعليه فلا بدّ من البحث عن مداخل أخرى مسعفة تمكّن المتلقّى من استكشاف كنه النّصّ وتبيان أبعاده الدلاليّة. ولعلّ للمرجع (reference -) من حيث هو عاملٌ من عوامل الكلام كما علّم ياكبسون -حضوراً فى هذا المقام. وليس هو بغريبٍ على عمليّة تأويل النّصّ أدبًا كان أو غير أدب. فكون النّصّ لغةً يقتضى استحضار عوامل الكلام عند تأويله، وتغليب واحد منها يسهم فى جلاء طبيعتها وغاياتها من الاستخدام.

والرجوعُ إلى المرجع لتأويل النصّ موجودٌ فى كثيرٍ من المواقف التى عمدت إلى تأويل النصّ شعراً كان أو قرآنًا. قال شاعرٌ:

فارسٌ ماضٍ بحربته
حاذقٌ بالطعنِ فى الظلمِ
رام أن يدمى فريسته
فاتقته من دمٍ بدمِ.

يسلم ظاهرُ النصّ المتلقّى - حين يقف عنده ولا يتجاوزه - إلى معنى ضيّقٍ ودلالة مغلقة، فهل فى البيتين ما يتجاوز الحديث عن فارسٍ يحمل حربته لاصطياد فريسة فاتقته بدمٍ أفرزته حمايةً لها من دمٍ يُسفك؟ لا شىء، وفيه دلالةٌ غائمة. لكنّ العودة بالنّصّ إلى مرجعه يبيّن دلالةً للبيتين غير ما سلف. ستسألنى وما تكون؟ وأقول لك انظرها فى (إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب) المعروف بمعجم الأدباء لياقوت الحموىّ. ولها ذكرٌ فى (وفيات الأعيان) لابن خلّكان عند ترجمة إبراهيم بن السّرى بن سهل المعروف بالزجّاج.

وفى تفسير القرآن من ذلك شىءٌ. جاء فى الآية السابعة والتسعين من سورة البقرة: {قُلْ مَن كَانَ عَدُوّاً لِّجِبْرِيلَ فَإِنَّهُ نَزَّلَهُ عَلَى قَلْبِكَ بِإِذْنِ اللّهِ مُصَدِّقاً لِّمَا بَيْنَ يَدَيْهِ وَهُدًى وَبُشْرَى لِلْمُؤْمِنِينَ }. أترى يستقيم فهم الآية دون وعىٍ بسبب نزولها؟ وما أسباب النّزول إلا المعادل الدلالىّ لمقتضيات السياق كما

فى البنية الدلاليّة لأدب الحكيم المسرحىّ

يقول المحدثون. لذلك لزم الاستئناس بها لإدراك البعد الدلالىّ للنصّ فى مستوييه عموم اللفظ وخصوص السبب. وهذا شأنُ أدرك المفسّرون الأوّلون بعده فلم يقفوا عنده ولم يهملوه فجمعوا فى تفسيرهم لآيات سور القرآن بينهما. ولعلّنا نجد فى تفسير ابن كثير لقوله تعالى: أَلَمْ تَرَ إِلَى الَّذِينَ يَزْعُمُونَ أَنَّهُمْ آمَنُواْ بِمَا أُنزِلَ إِلَيْكَ وَمَا أُنزِلَ مِن قَبْلِكَ يُرِيدُونَ أَن يَتَحَاكَمُواْ إِلَى الطَّاغُوتِ وَقَدْ أُمِرُواْ أَن يَكْفُرُواْ بِهِ وَيُرِيدُ الشَّيْطَانُ أَن يُضِلَّهُمْ ضَلاَلاً بَعِيداً(٦٠) وَإِذَا قِيلَ لَهُمْ تَعَالَوْاْ إِلَى مَا أَنزَلَ اللّهُ وَإِلَى الرَّسُولِ رَأَيْتَ الْمُنَافِقِينَ يَصُدُّونَ عَنكَ صُدُوداً(٦١)البغيةَ وبعضَ المرادَ. قال: (هذا إنكارٌ من الله عزّ وجلّ على من يدّعى الإيمان بما أنزل الله على رسوله وعلى الأنبياء الأقدمين وهو مع ذلك يريد أن يتحاكم فى فصل الخصومات إلى غير الله وسنّة رسوله). قلتُ: وهذا تفسيرٌ للآية من حيث هى بنيةٌ فى القول تنهمر دلالتها فى مطلق الزمان. لكنّه لا يهمل مقتضيات السياق لأنّه يدرك أنّ النصّ حدثُ مثلما هو بنيةٌ فيشير إلى ما ذُكر من أسباب نزولها فى قوله: (ذكر فى سبب نزول هذه الآية أنّها فى رجلٍ من الأنصار ورجلٍ من اليهود تخاصما فجعل اليهودىّ يقول بينى وبينك محمد، وذاك يقول بينى وبينك كعبُ الأشرف...) وانظر بقية القول فى تفسيره.

من هذا كلّه أخلص إلى
خاتمة تجمل ما سلف:
وهو على النحو التالى:

– النصّ بنيةٌ وحدثٌ فى آن. وكما لبنيته وظيفةٌ فى جلاء دلالته فإنّ للسياق الذى اكتنفه دوراً فى الكشف عن أبعاده الدلاليّة أيضًا.

– الحديث عن اعتزال الحكيم عن المجتمع وقضاياه، وإيثاره السّكنى فى برجٍ عاجىٍ بعيدٍ عن مشكلات المجتمع مسألةٌ لا تتفق ووعى مثقّفٍ مبدعٍ فى سمت توفيق الحكيم أيًا كان الرأى فى مواقفه قبولاً ورفضًا. وهو يعرض ذلك الوعى بطرائق لا تخلو من إيماءٍ وإيحاءٍ ورمزٍ. وفى هذا تكمن "شعريّته" إنْ جاز وصفٌ كهذا الوصف.

– لجوء الأديب إلى كتب التراث ينهل منها مادة عمله الإبداعىّ لا يباعد بينها وبين (أدب الحياة)، ولا يجعل منها أوراقًا صفراء بل على العكس من ذلك إنّه يعيد الاخضرار إلى اصفرارها، ويجعلها يانعةً مزدهرةً كما رأينا فى هذه المسرحيّة وفى سواها من أعمال الحكيم وباكثير وغيرهما من المبدعين.



◆ الدكتور صلاح السروى ◆

الاستشراق والاستعمار والأدب المقارن

قامت ظاهرة الاستعمار تحت زعم أيديولوجى يقوم على أساس فكرة تخليص شعوب الشرق والجنوب الملونة و"غير المتمدينة"! من بؤسها وتخلفها ,ونشر قيم الغرب بينها ,تلك القيم التى استطاع ترسيخها بعد الثورات التحررية التى اندلعت فى أوربا فى القرنين الثامن والتاسع عشر والمرتكزة على شعارات الحرية والاخاء والمساواة. وكان تركيز أجهزة صناعة الرأى والوعى يتم دائمًا على محاولة تصدير فكرة بالغة العنصرية والبعد عن الحقيقة ,وهى أن هذه الشعوب ليست إلا جماعات من البرابرة والهمج الذين لايعرفون معنى الحضارة والانسانية ,ومن هنا يمكن أن تتجسد قيمة وسمو الرسالة التى اضطلع بها الأوربيون. ولقد تم التصريح بهذه المعانى على كافة الأشكال الممكنة: من أدب بمختلف أجناسه الى دراسات أكاديمية تدعى الموضوعية والحياد ,مرورًا بكتب الرحالة والموظفين.

يقول فيكتور هوجو، ممجدًا حملة نابليون بونابرت على الشرق، فى قصيدة بعنوان "هو":

"بجانب النيل، أجده مرة أخرى.
ومصر تتألق بنيران فجره،
وصولجانه الامبراطورى يبزغ فى الشرق
ظافرًا ، مليئًا بالحماسة، متفجرًا بالانجازات.
ابن المعجزة، أذهل أرض المعجزات.
والشيوخ المسنون أجلُّوا الأمير الفتى الحكيم،
وملأت الناس خوفًا جيوشُه التى لم يكن لها سابق.
ونبيلاً، جليلاً ظهر للقبائل المذمومة
مثل ماهومت غربى"(١).

فنابليون هو الذى جعل الفجر يبزغ على أرض مصر، بعد أن كانت تتردى فى الظلام الدامس! وهو الذى أخرجها من الظلمات الى النور! متشبها فى ذلك بـ"ماهومت"، كما تراه قبائل العرب التى آمنت به. وماهومت هذا ليس سوى النبى محمد (ص) الذى ظهر لتلك لقبائل "المذمومة"،" الذاهلة"، "الجاهلة"، والتى لم تكن تعرف من الحضارة أوالانسانية شيئًا! لقد تماثل وضع نابليون إزاء المصريين، فى تصور الشاعر، مع وضع النبى الهادى، الذى أخرج العرب من ظلمات الجهل إلى نور الهداية.

وهو نفس المعنى الذى قصده جان- باتيست-جوزيف فورييه، حين قال عن مصر:

الاستشراق والاستعمار والأدب المقارن

"هذا البلد الذى نشر معرفته إلى أمم كثيرة، غارق الآن فى البربرية"(٢). والبربرية هنا لا تعنى سوى التوحش الهمجى والارتداد إلى عصور ما قبل الحضارة. وهو ما يعنى أن هذا البلد قد ارتد وانتكس، وأنه قد آن الأوان لإعادته إلى جادة الصواب. وبالطبع فان من يمتلك المعيار القادر على التفريق بين البربرية والحضارة هو ذلك الغربى نفسه الذى يمتلك معه قوة المدفع والدبابة. ومن ثم ضع مفهوم الحضارة إلى مفهوم المدفع والدبابة.

وتورد رنا قبانى فى كتابها "أساطير أوروبا عن الشرق- لفّق تسد" اقتباساً من مذكرات الرحالة (كنجليك kinglake) عن مواطنى شرق آسيا، حيث نراه يقرر، ببساطة، أن احترامهم للأوربى يزداد كلما ألحق بهم الاهانة، قائلاً: "يبدو أن الآسيوى يكن شعوراً بالاحترام العميق، الذى يصل غالباً الى درجة العبادة، لكل من أساءوا اليه بقسوة عنيفة.. ولهذا كنت أرى كيف أن استسلامه وانصياع عقله كانا بلا حدود أمام فكرة القوة."(٣).

ولنلاحظ الحديث بصيغة التعميم فى كلمة (الآسيوى)، فقد تم حشد مجموعة بشرية كاملة تملأ قارة بأكملها ويصل تعدادها إلى ما يربو على المليارى إنسان تحت صفة واحدة، وهى غالبا وحيدة فى رأى الكاتب، فلم يتم ذكر أية صفة ايجابية أخرى توازن تلك الصفة الخسيسة التى أوردها. وهى، أيضاً، نفس المعانى التى تفصح عنها أقوال اللورد كرومر (المندوب السامى البريطانى الأول فى مصر بعد احتلالها عام (1882، الذى زاد عليها، فى هجائه العنصرى للمصريين، خاصة والشرقيين عامة، هجاءً اضافياً، فى كتابه: "مصر الحديثة"، حين قال:

".. والافتقار إلى الدقة، الذى يتحول بسهولة ليصبح انعداماً للحقيقة، هو فى الواقع الخصيصة الرئيسية للعقل الشرقى. الأوروبى ذو محاكمة عقلية دقيقة، وتقريره للحقائق خال من أى التباس، وهو منطقى مطبوع، رغم أنه قد لا يكون درس المنطق، وهو بطبعه شاك ويتطلب البرهان قبل أن يستطيع قبول حقيقة أى مقولة، ويعمل ذكاؤه المجرد مثل آلة ميكانيكية. أما عقل الشرقى فهو على النقيض، مثل شوارع مدنه الجميلة، صورى. يفتقر بشكل بارز إلى التناظر، ومحاكمته العقلية من طبيعة مهلهلة إلى أقصى درجة (..) خذ على عاتقك أن تحصل على تقرير صريح للحقائق من مصرى عادى، وسيكون إيضاحه بشكل عام مسهباً، ومفتقراً للسلاسة. ومن المحتمل أن يناقض نفسه بضع مرات قبل أن ينهى قصته، وهو غالباً ما ينهار أمام أكثر عمليات التحقيق ليناً".(٤).

وعلينا أن نلاحظ هذا الولع المفعم بالذات الذى تنضح به عبارات كرومر، من حيث تمجيده للغربيين والعقل الغربى، بإطلاق. وهو أمر يجافى، تحديداً، ذلك الذى يدعيه خطابه من رقى عقلى وتطور حضارى ورصانة منطقية. فحديثه ينضح، منذ البداية، بكل معانى الانحياز وعدم الموضوعية، والممالأة للذات على حساب الآخرين. وكأننا أمام نوع من التفاخر القائم على تلك المنابذة اللفظية البدوية الجاهلة، قوامه الإعلاء غير المبرر من شأن الذات والقبيلة، وهجاء الآخر الذى يصبح مذموماً ومنحطاً، لا لشىء إلا لأنه ببساطة ليس (أنا). فهذا الفخر وذاك الهجاء غير مبنيين على أية أسس منطقية، ولا ينطلقان من أية معايير محايدة. فلا نحصل منهما إلا على نقائض مقذعة، لا تمتلك من القيمة والمعنى إلا كونها تبعث على التسلية، باحتوائها على بعض الطرافة، كتلك التى نحصل عليها من المفاخر الساذجة لعمرو بن كلثوم والنقائض الطريفة بين جرير والفرزدق.

ولنلاحظ، كذلك، التعميم الواضح فى تعبير "عقل الشرقى..". فالشرق، عنده، كتلة صماء، لا فروق فردية بين أبنائها، ولا اعتبار لعناصر الزمان، أو المكان، أو التطور التاريخى، أو درجة التعليم.. الخ. وهذا الشرقى، عنده، كاذب ومحتال ومتناقض مع نفسه وغير منطقى بحكم الطبيعة والتكوين. أى أن نقصه إنما هو نقص بنيوى، وراثى- خلقى، وليس موجوداً (إذا كان وجوده يتميز على نحو يختلف عن باقى الشعوب) بفعل أية عوامل موضوعية. وبالمقابل، فالغرب، أيضاً، يمثل كتلة واحدة صماء، لافروق بين مكوناتها. فلابد -عنده- أن يكون الإنسان الأوروبى-

بتلك الصفة المطلقة- هو الذى يمثل العنصر الأرقى والأفضل. فهو يقف على النقيض من "الشرقى"، لأنه مفطور على التفكير المنظم، الدقيق، العقلانى، المنطقى.. الخ!

هكذا يفضى "التطور الحضارى"،" العقلانى"،" الحداثى"! الى فكر عنصرى تعميمى، يختلط بسمات أسطورية وخرافية واضحة، ويتحول العلم إلى نوع من الدجل، والمنطق إلى نوع من الخطل.

فهل هناك، حقًا، سمات محددة وثابتة تسود جميع الأوروبيين، دون استثناء؟ وهل يستوى ساكن الجبل، أو راعى الماشية فى جبال الألب، مع المتخرج فى السربون أو أكسفورد؟ وهل أوروبى العصور الوسطى هو نفسه الذى عاش فى القرن التاسع عشر وما بعده؟ وبماذا يمكن أن نفسر كل أشكال العنف الوحشى (من حرق للعلماء والنساء وهم أحياء)، وحروب الإبادة (حتى بين الأوروبيين وبعضهم) والنشوز الاجتماعى والسلوك الإجرامى الذى اقترفه الأوروبيون على مدار التاريخ؟ وكيف نفسر تراجع الأوروبيين فى العصور الوسطى، إذا كانوا مفطورين على الفطنة والتفكير المنظم، وقيام شعوب أخرى غيرها بحمل مشعل الحضارة، كالعرب والشعوب الشرقية والإسلامية، مثلاً؟ أم أن هناك مهمة أخرى، وهدفًا آخر لهذه المزاعم؟

إن هذه المقابلة المصطنعة بين "العقلين"، يمكنها ان تفضى بنا إلى استخلاص رئيسى، يتمثل فى أن الغرب قد انطلق من عدة مضامين مضمرة داخل خطابه يمكن إبرازها فى ما يلى:

- أن مفاهيم التقدم والتحضر لاتنطبق إلا على التجربة الغربية وحدها. وأن الغرب، وحده، هو الذى يمتلك هذه القيم الإنسانية.
- أن الآخرين ليسوا أكثر من برابرة.
- وأنهم، بالتالى، فى حاجة إلى من يقودهم ويأخذ بناصيتهم.

إن مهمة هذه الحملات، بحسب هذا الفهم، هى حصر هذا الشرق داخل صورة مصنوعة ومتخيلة، قوامها، أنه "بدائى"، "مشوه"،" غير أخلاقى"،" عاجز عن ممارسة التفكير وانتاج الأفكار".. الخ، ومن ثم فلا بد من تلقينه طرائق الحياة الإنسانية (الغربية بالطبع) وإعادته إلى نهج الإنسانية التاريخى الذى حاد عنه! يقول د.أنور عبد الملك:

"وهكذا ينتهى الأمر بالتنميط -القائم على خصوصية حقيقية، لكنه منفصل عن التاريخ ، ومن ثم يعتبر شيئًا مجردًا أو جوهرًا خالصًا، وهو ما يحيل "الموضوع" المدروس إلى كائن آخر، وتكون "الذات" التى تدرسه كائنًا له وجوده "المتعالى"، كما ينتهى الأمر الى أن يصير لدينا جنس الإنسان الصينى، وجنس الإنسان العربى (ولماذا لا يكون لدينا جنس الإنسان المصرى وهلم جرًا؟) وجنس الإنسان الأفريقى. (بينما) المفهوم بأن الانسان، أى "الانسان السوى" (أو الطبيعى) هو الأوروبى".(٥).

والمقصود بعبارة: "التنميط القائم على خصوصية حقيقية"، المذكورة فى أعلى هذا الاقتباس، هى تلك السمات الشائعة لدى جماعة محددة فى مرحلة زمنية محددة. ومحاولة تعميم وتثبيت هذه السمات وتأبيدها، بحيث تصبح ممثلة لسمات مطلقة عابرة للزمان.

ولعل هذا نفس ما قصد اليه إدوارد سعيد، بإطلاقه تعبير: "شرقنة الشرق"(٦) الذى يعنى حبس الشرق ضمن إطار جغرافى تخيلى يقدم تصورات جاهزة ومعدة سلفًا، تتأسس على مشاهد شرق "ألف ليلة وليلة"، حيث الشرق العجائبى، السحرى، الفطرى، الشهوانى، الروحانى.. الخ. وبالتالى: الشرق المتخلف البدائى، الذى يغذى النظرة القائمة على الإحساس المفعم بالتفوق العنصرى والثقافى- الحضارى لدى الأوروبى ويبرر عدوانه على الشعوب.

وقد أوردت رنا قبانى، فى كتابها آنف الذكر، عددًا هائلاً من الأمثلة الدالة على هذا المنحى الذى يمزج الحقيقة بالتصور الأسطورى فيما يتعلق بطبيعة شعوب البلدان التى تم غزوها، وبخاصة عن الشرق الذى ناله -حسبما ترى- تركيز متعمد.. "على تلك السمات التى تجعل من هذا الشرق كيانًا مختلفًا عن الغرب، وتنفيه إلى عالم (الآخر)، وتخفضه إلى مرتبة (الغير) الذى "لا صلاح له". وكان فى هذه الروايات الأوروبية التى تصف ذلك الآخر (والكلام لا يزال

الاستشراق والاستعمار والأدب المقارن

لرنا قباني).. "مقولتان ملفتتان (هكذا فى نص الكتاب) للنظر: الأولى، الإلحاح على أن الشرق هو "مكان الفسق والملذات"، والثانية هى أن هذا الشرق هو "عالم العنف المتأصل". وكان لهاتين المقولتين أهميتهما فى فكر العصور الوسطى، وظلتا تترددان بدرجات متفاوتة من القوة حتى وقتنا الحاضر". وترى رنا قبانى أن القرن التاسع عشر هو الذى أفرز الشكل المدروس والمنظم لهذه المقولات.. "إذ إن القرن المذكور شهد مجابهة جديدة بين الشرق والغرب -ألا وهي المجابهة الإمبريالية. فإذا ما صورت شعوب الشرق بأنها (خاملة وفاسقة، وصاحبة عنف، وليس لها قدرة ذاتية على حكم نفسها)، عندئذ يجد الإمبريالى لنفسه المبرر ليتدخل ويحكم".(٧)

ويمكننا أن نخلص من ذلك بأن هذا الاستعلاء المبنى على الحط من شأن الآخرين واستتفاه أمرهم، إنما يفضح الموضوع برمته ويكشف الدعائية الجوفاء التي بنى عليها هذا الخطاب ويحولها إلى الاتجاه المضاد لشعاراته البراقة المعلنة عن هذه "الحضارة" وتقدمها المدعى.

فلقد كان الحديث عن الآخر -الشرقي، بهذه الصفات، ضرورياً من أجل إضفاء صفة أخلاقية على فعل غير أخلاقى بطبيعته، ألا وهو استعباد الشعوب والتحكم فى مقدراتها. وكان هذا الحديث ضرورياً، كذلك، من أجل صياغة فكرة أكثر ملاءمة عن (الأنا) الأوروبى.

ولعله كان من أهم أسباب العمل على خلق وإيجاد هوية ثقافية لتلك الدول القومية الفتية (أتحدث عن أووربا فى بواكير القرن التاسع عشر).. هو اكتشاف نقائض تلك الهوية، بما يجعلها محددة بحدود قاطعة وموسومة بسمات مائزة وفارقة عن (الآخرين) فكان الحديث عن هؤلاء الآخرين يطرح على نحو ضمنى مقلوب ومعكوس الحيث عن الأنا. يقول إدوارد سعيد:

"الهوية لا يمكن أن توجد بمفردها ومن دون ثلة من النقائض والنوافى والأضداد: فالإغريقيون يقتضون البرابرة والأوروبيون يقتضون الأفارقة والشرقيين.. الخ، والعكس صحيح دون ريب".(٨)

ويدور فى هذا المعنى نفسه ما أورده صامويل هنتنجتون (صاحب نظرية وكتاب "صدام الحضارات")، وإن كان فى سياق مغاير بالطبع، بقوله: ".. فنحن لا نعرف من نكون إلا عندما نعرف من ليس نحن، وذلك يتم غالباً عندما نعرف نحن ضد من".(٩)

ونلاحظ فى تلك العبارة الأخيرة، أن معرفة الذات تقوم على أساس فكرة التناقض والعدوان (نحن ضد من)، وليس على مجرد الاختلاف والتباين. من هنا كان اكتشاف الآخر، شريطة أن يبقى محصوراً فى وضعية الانحطاط والتخلف، بمثابة شرط ضرورى لاكتشاف الذات القومية وتكريس احترامها والإعلاء من شأنها. وعلى هذا الأساس ظهرت علوم الاستشراق والأدب المقارن والانثروبولوجيا (فى بداياتها الأولى).. الخ، ومن هذا الإطار انطلقت ممارسات هذه العلوم -فى أغلب الأحيان.

وعلى الرغم من سبق مفهوم الأدب العالمى weltliteratur عند جوته (1827) على مفهوم الأدب المقارن Comparative literature، مرتكزاً (الأول) على مبدأ الإخاء الإنسانى، واعتبار أن الأدب فى أى مكان هو أدب الإنسان فى كل مكان، وعلى الرغم من أن هذا المفهوم قد جاء على نحو رومانتيكى غامض، فان مفهوم "العالمى"، ومعه مفهوم "الرائع"، قد انطلقا- مع الأدب المقارن- من معايير المركزية الأوروبية، وباتجاه تكريس ودعم السيطرة الكاملة لهذه البلدان، صاحبة هذه المركزية، على العالم.(١٠)

وعلى هذا فان الأدب المقارن، الذى كان من المفترض أن يعنى بدراسة تفاعل آداب العالم، قد تحول فى مجال الممارسة إلى نوع من إقرار بالتراتبية التى تحتل أوروبا المركز الأسمى منها كما جاء عند أويرباخ فى كتابه: "محاكاة" (١٩٤٥).

وإذا كانت هذه المعانى قد ظهرت، على نحو علمى ومنهجى عبر مفهومى: "التأثير" و"التأثر"، عند "المدرسة الفرنسية" (والألمانية من بعدها)، فإنها لم تتغير كثيراً عند "المدرسة الأمريكية". التى اعتبرت أن الدرس النقدى المقارن لا بد أن ينطلق من مفهوم أن أوروبا وأمريكا (الغرب)

يمثلان مركز العالم، وأن دراسة أدب هذا العالم إنما هى ضرورة يمليها الأمن القومى الأمريكى! وهذا تحديداً ما نادى به سبوتنيك فى أواخر الخمسينيات (١٩٥٨) مما جعل ما يسمى بـ"قانون التعليم الدفاعى القومى" الذى أصدره الكونجرس الأمريكى فى العام ذاته، يشجع الأبحاث فى مجال الأدب المقارن ويروج لها، طارحاً مركزية غربية و"حرباً باردة" (Cold Warreiorism حسب تعبير إدوارد سعيد)، فى مجال الدراسات الأدبية البينية. (فقد منح الكونجرس، بمقتضى هذا القانون تفويضاً بإنفاق مبلغ ٢٩٥ مليون دولار لتشجيع دراسات علوم اللغات التى اعتبرت ذات أهمية بالغة للأمن القومى الأمريكى).(١١) ولعله ليس من قبيل الصدفة أن هذا التاريخ نفسه (١٩٥٨) قد شهد انعقاد المؤتمر العلمى الدولى الأول للأدب المقارن فى مدينة (تشابل هيل) بولاية (نورث كارولينا) الأمريكية، حيث تم تدشين "المدرسة الأمريكية" فى هذا العلم، على أنقاض "المدرسة الفرنسية" التى هاجمها رينيه ويلليك (أحد أهم أعمدة المدرسة الأمريكية البازغة) بعنف بالغ. وبذلك تحققت وراثة أمريكا لزعامة الأوروبيين فى هذا المجال، بعد أن ورثت أمجادهم فى المجالات الأخرى: (السياسية والاقتصادية والعسكرية)، بعد الحرب العالمية الثانية.

ولقد حاولت "المدرسة السلافية" طرح مشروع منهجى مغاير للمقارنة بين الآداب، يقوم على آلية اجتماعية -تاريخية فى فهم الظاهرة الأدبية، وعوامل إنتاجها وانتقالها، بما يحقق نوعاً من الندية فى العلاقات الأدبية التى تقوم بين الأمم. حيث إن الظاهرة الأدبية ناتجة عن "سؤال" اللحظة الاجتماعية التاريخية المحددة، لدى جماعة بشرية محددة، وليست ناتجة عن مجرد النقل من -أو التأثر بـ-أدب أمة أخرى. فاذا انتقلت، هذه الظاهرة، فإنها تأخذ أبعاداً تخول لها التواؤم والتأقلم والتداخل مع النسيج الثقافى للأدب الوطنى الذى قام بدور المستقبل لها. حيث يقوم (هذا الأدب المستقبل) بهضمها وإعادة إنتاجها طبقاً لشروطه الداخلية، وحسب ما تمليه احتياجاته وأسئلته الروحية والثقافية الخاصة، وحسب مقتضيات اللحظة الزمنية التى يمر بها.

بعيداً عن تلك التراتبية المغرضة، القائمة على مبدأ ("المرسل" الإيجابى و"المتلقى" السلبى) والتى تفوح منها روائح عنصرية كريهة.(١٢)

غير أن هذه المدرسة لم يتوفر لها من عوامل الانتشار وعناصر القوة ما توفر للمدرستين الفرنسية والأمريكية، لأسباب متعلقة بالاستقطاب السياسى -الثقافى التى سادت العالم أثناء الحرب الباردة، وما تلاها من انهيارات فى المعسكر الشرقى الذى أنتجها وسهر على تطويرها.

ومع ظهور "العولمة" التى دشنت عصر السماوات المفتوحة وتقارب أصقاع العالم، إلى الحد الذى جعل البعض يعتبر الكرة الأرضية قد أضحت، فى تقاربها، أقرب إلى أن تكون "قرية كونية صغيرة"، أخذ العالم "غير الغربى" يواجه مخاطر متعددة على كافة الأصعدة -السياسية والاقتصادية والثقافية.. الخ. ويمكن أن يكون من أبرز هذه المخاطر، على الصعيد الثقافى، ما يسميه سيرج لاتوش بـ"خطر التنميط"، المتمثل فى محاولات التنفيذ القسرى لعملية الإلحاق الثقافى بالمركز الغربى، وذلك عن طريق ما يسميه بـ"التحويل عبر القومى للثقافة".(١٣) على غرار التحويل عبر القومى للسلع الاقتصادية ورءوس الأموال. بما يعنى خلق مرتكزات ثقافية (عالمية) المظهر، غربية المنطلق، تدعم "الإمبريالية" وتبرر سطوتها وتدافع عن نظامها القائم على غطرسة القوة وشهوة الاغتصاب.

ويتم ذلك عن طريق الترويج لفكرة "صدام الحضارات"، ومحاولة إزاحة الحضارات التقليدية والقديمة، لصالح حضارة الغرب، باعتبارها حضارة العالم (الذى تمت عولمته). والخطير فى فكرة "صدام الحضارات" هو ارتكازها فى تعريفها للحضارة على "الدين"، زاعمة أنه يمثل المكون الأساسى فى بناء هذه الحضارات، طبقا لنص صامويل هنتنجتون: "الأديان الكبرى هى الأسس التى تعتمد عليها الحضارات الكبرى".(١٤)

والحقيقة أن هذا القول ينطلق من تصورات مثالية بالغة التأصل والتجذر فى أعماق الفكر الغربى البرجوازى، فهى تنطوى بوضوح على تلك الخطيئة المثالية بالغة الشهرة

الاستشراق والاستعمار والأدب المقارن

المتمثلة فى "تفسير الفكر بالفكر"، وليس تفسيره بمعطيات الواقع وتحولاته. فكأن الفكر قد خلق نفسه، وكأن الدين قد أوجد ذاته (أتحدث هنا متقمصاً ايمانه المسيحى فى نظرته للإسلام الذى لا يؤمن بألوهيته ولا بتنزله من السماء عن طريق الوحى) وبالتالى خلق الحضارة. وهو ما يجعل الحضارة، ترتيبًا على هذه النظرة، كيانًا غير تاريخى وغير انسانى نتيجة لإنفكاكه من اشتراطات المكان المحدد، بتناقضاته وتحدياته الوجودية والاجتماعية والسياسية المحددة.

وبصرف النظر عن مدى خطل هذه الرؤية، فان خطورتها تكمن، من زاوية أخرى، فى تحويل النزاعات وتناقضات المصالح العادية والوقتية المتغيرة بين الشعوب والدول إلى نزاعات وحروب دينية، لا مجال فيها إلا للإفناء الكامل أو التحويل الذليل إلى دين المنتصر. فصامويل هينتنجتون يحل الأديان محل المصالح الاقتصادية والطبقية، ويحول الحضارات إلى كيانات إثنية و"قبائل كبرى" غير قابلة للامتزاج والتداخل، وهو مايفضى، دون إبطاء، إلى التبشير بشموليات دموية لامجال للالتقاء أو الحوار بينها، وهو ما يستتبع بالضرورة ضخ مزيد من الوقود على نار الأصولية والتطرف، باعتبارهما المحصلة الطبيعية الوحيدة الممكنة إذا استعر الصراع الدينى.

وهنا تتخلى العقلانية والعلمانية الرأسمالية الغربية، فى هذه المرة، عن آخر ورقة توت كانت تستر عورتها الانتهازية والبراجماتية المتعصبة. فلا بد من تديين العالم وتقسيمه على أسس عقائدية- دينية، من أجل إيجاد المبررات والذرائع الكفيلة باقناع المواطن الغربى المسيحى بأن تناقضه الرئيسى ليس مع الرأسمالية المتوحشة التى تستحلب جهده وتستهلك عمره، وإنما مع "الأغيار" من أتباع الأديان الأخرى. كل ذلك من أجل تغذية تلك النزعة الاستعلائية التوسعية ورفدها بالأرواح والأموال. ألا يذكرنا هذا بالأوضاع الاجتماعية -التاريخية التى أنتجت الحروب الصليبية والأفكار التى صاحبتها وشكلت غطاءها الأيديولوجى المقيت؟ هكذا ترتد الحضارة على أيدى الامبريالية الأورو- أمريكية إلى بربرية العصور الوسطى ومحاكم تفتيشها التى تجعل من الاعتقاد الدينى معياراً للجدارة بالحياة أو الموت.

وعلى الجانب الآخر فإن هناك أصواتًا قد بدأت تعلو نبرتها فى اتجاه مهاجمة فكرة "الهوية" و"الثقافة الوطنية"، على نحو مباشر (فى بعض التأويلات) والتأكيد على فكرة ما يسمى بـ"أوهام الهوية"(١٥) وأن الهويات إنما هى "هويات قاتلة".(١٦) بما يمكن أن يجعل من مفهوم الهوية -حسب جان فرانسوا بايار- وهمًا كبيرًا فى عالم تنداح فيه التخوم وتتداخل فيه الثقافات. ومن ثم يصبح التمسك بالهوية مقترنًا بالتعصب والشوفينية. وإننا إذ نعترف بأن العولمة قد حققت، فعليًا، نوعًا من التقارب والتداخل بين الهويات والثقافات المختلفة عبر ثورة الاتصالات الجارفة والتى جعلت من العالم "قرية كونية صغيرة" على نحو من الأنحاء، إلا أنه لا يمكننا التسليم بإمكانية انهيار الهويات لصالح هوية واحدة كونية. نظراً إلى أن مفهوم الهوية لا يتشكل ولا يتحور حسب الاحتكاك أو الانغلاق فقط، ولكنه يمثل الرابط الثقافى الاجتماعى للجماعة البشرية المحددة، وبخاصة عندما يتهددها خطر الاجتياح والاقتلاع. وهو ما ينطبق على معظم الثقافات التقليدية وثقافات دول الجنوب. وأيضًا عندما تصبح مصادرة الهويات ودمجها نوعًا من إعداد المسرح لهيمنة هوية أخرى تدعى لنفسها العالمية والكونية، تقوم بالتمهيد لهيمنة قوى اقتصادية وسياسية عظمى تحاول السيطرة على مقدرات العالم، وبخاصة شعوبه الفقيرة والمستضعفة، وأقصد بها قوى الرأسمالية الغربية ذات النزوع الإمبريالى. وذلك عن طريق تحقيق الهيمنة الثقافية والإعلامية. وهو الأمر الذى يجعل من الشأن الثقافى والأدبى متجاوزاً للوظيفة الجمالية المجردة، ليصبح شأنًا سياسيًا بامتياز. ويصبح، من ثم، البحث الأدبى المقارن أداة ضرورية للتحليل والفهم فى هذا الواقع العولمى بالغ التعقيد.

إن هذا يعنى أن الدور التقليدى لعلم الأدب المقارن، المتمثل فى مجرد دراسة العلاقات الأدبية بين الأمم، بات قاصراً عن مواكبة هذه المستجدات المليئة بالتحديات والتهديدات. وصار

لزامًا عليه أن يطور من أدواته لمواجهتها، من أجل الكشف عن الآليات الجديدة للتأثير الأدبى- الثقافى، وأن يتحول إلى مجهر فحص، قائم على ممارسة فعالة لدرس منهجى- علمى، يمتلك جهازًا مصطلحيًا دقيقًا، وإجراءات بحثية مدروسة ومتطورة. لقد صار لزامًا على هذا العلم أن يتوجه نحو -وأن يزيد من قدرته على- متابعة تحولات ثقافته الوطنية فى علاقتها الحوارية- التفاعلية، أو الصدامية، مع ثقافة المركز "العولمى"، وباقى الثقافات الإنسانية الأخرى. بما يمكنه من ملاحظة ورصد العناصر الثقافية -الأدبية التى يجرى بثها بغزارة غير مسبوقة، ورصد الخطابات الحقيقية التى تتوارى خلفها، وتحولات هذه العناصر وتمظهراتها المتعددة، ومقدار فاعليتها وأثرها فى ازاحة (أو على الأقل- توجيه واستتباع) الآداب -الثقافات الوطنية، وإحلال أنماط أخرى محلها، أو تحميلها عليها. أو اكتشاف الآليات القمينة بتحقيق الوجه الإيجابى لهذا التفاعل والتداخل، من حيث إمكانية تحقيق نوع من التخصيب والإثراء والإغناء للآداب الوطنية، والآداب الإنسانية عمومًا ولتكريس الوجه الانسانى للأدب.

وللقيام بهذا الدور فانه من الضرورى لهذا العلم أن يطور من منهجيته وإجراءاته، وأن يوسع من موضوع عمله ومجالات البحث فى هذا الموضوع. وصولاً إلى رؤية أشمل وأوسع لحركة الفعل الثقافى الانسانى، هذه الحركة التى لا يمكن أن يتم فهم الظاهرة الأدبية إلا فى إطارها الأوسع والأشمل. وأن يركز عمله، فى الجانب المقابل، على دراسة عناصر ومكونات الثقافة الوطنية والهوية الوطنية وآليات حركة كل منهما. ومن ثم، دراسة مفاهيم "المثاقفة" وآليات التفاعل الثقافى، بأشكالها "الطوعية" و"القسرية".

الهوامش:

١- Hugo، Les Orientales، in Oeuvres poetiques، 684.

أنظر: إدوارد سعيد، الاستشراق -المعرفة، السلطة، الانشاء، ترجمة كمال أبوديب، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، ط2 1984، ص١٠٩ .

٢- Fourier، Preface historique، Description de، vol. 1 of Egypt، P. iii.

أنظر: السابق، ص.111

٣- رنا قبانى، أساطير أوروبا عن الشرق، لفّق تسد، ترجمة د.صباح قبانى، دار طلاس للدراسات والنشر، دمشق، ط1993،3 ، ص.25

٤- Evelyn Baring، Lord Cromer، Modern Egypt (New York: Macmillan Co، 1908)، 2:146-67.

انظر: إدوارد سعيد، مرجع سابق، ص 70 -69

٥- د.أنور عبد الملك، الاستشراق فى أزمة، ديوجين، العدد 44، شتاء 1963، ص.107

٦- إدوارد سعيد، الاستشراق -المعرفة -السلطة الانشاء، ترجمة: كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1984،2 ، ص 80ومابعدها.

٧- رنا قبانى، السابق،1993 ، ص .17 -16

٨- إدوارد سعيد، الثقافة والامبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت،1997 ، ص .119

٩- صامويل هنتنجتون، صدام الحضارات، ترجمة: طلعت الشايب، دار سطور، القاهرة، 1998 ، ص.39

وأظن أن الفارق واضح بين نظرتى كل من إدوارد سعيد وهنتنجتون، على الرغم من اتفاقهما فى المعنى النهائى، فسعيد ينحو باللائمة على هذه العدوانية القائمة على التعرف على الذات عبر تفضيلها، والنظر للآخر بعين الاستعلاء، أما هنتنجتون فيعتبر أن التضاد شرط التعرف إلى الذات. من هنا كان وجود العدو ضروريًا لوجود الأنا. لذلك فانه فى كتابه المشار إليه سيقترح صدام الحضارات شرطًا لوجود وازدهار الحضارة الغربية.

١٠- أنظر: سعيد علوش، مكونات الأدب المقارن فى العالم العربى، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، وسوشبريس، الدار البيضاء،1987 ، ص.55 -54 –53

١١- إدوارد سعيد، السابق، ص.115

Nyiro lajos، Irodalomelmelet- korszero & muveszet، Budapest، 1967، 103 نيرو لايوش، نظرية الأدب، الفن والعصر (بالمجرية).

١٣- سيرج لاتوش، تغريب العالم- بحث حول دلالة ومغزى وحدود تنميط العالم، ترجمة: خليل كلفت، دار العالم الثالث، القاهرة،1992، ص.22

١٤- صامويل هنتنجتون، مرجع سابق، ص.79

١٥- أنظر: جان فرانسوا بيار، أوهام الهوية، ترجمة حليم طوسون، دار العالم الثالث، القاهرة،1998 ، ص.9

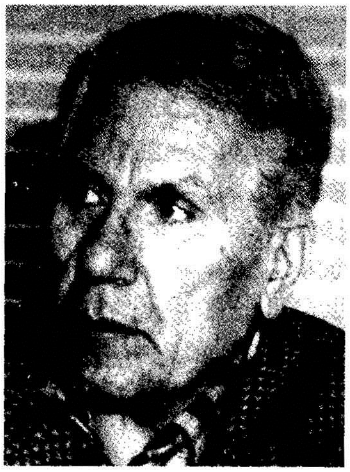
١٦- أمين معلوف، الهويات القاتلة، ترجمة نهلة بيضون، دار الجندى للطباعة والنشر، دمشق،1999 ، ص.47



◆ الدكتور سامى سليمان أحمد ◆

ظاهرة تغيير العنوان فى قصص يوسف إدريس القصيرة

بنية العنوان ودلالاته



يوسف إدريس

(١)

كان يوسف إدريس (١٩٢٧-١٩٩١) ينشر، كغيره من كتاب القصة القصيرة السابقين واللاحقين، قصصه فى الدوريات، ثم يجمعها ليصدرها فى مجموعات. ويلحظ المتابع لكتاباته أنه قد عدّل من عناوين تسع عشرة قصة منها؛ إذ غير عناوينها التى حملتها فى نشرتها الأولى وأعطاها عناوين جديدة حين أعاد نشرها فى إطار مجموعاته القصصية؛ مما يتضح فى مجموعات "أرخص ليالى" و"حادثة شرف" و"بيت من لحم" و"أنا سلطان قانون الوجود". ومن ثم يمكن وصف هذه الظاهرة بأنها، على نحو ما، مطردة فى كتاباته القصصية.

وقد لحظ هذه الظاهرة حمدى السكوت ومارسدن جونز فى الببليوجرافيا التى نشراها، فى عام ١٩٨٧عن كتابات إدريس (١) وفى عام ٢٠٠٣ نشرت عبير سلامة كتابها "نداهة الكتابة: نصوص مجهولة فى إبداع يوسف إدريس"، ورصدت فيه تسع عشرة قصة أدخل عليها إدريس تعديلات إما فى صياغتها وإما فى عناوينها. ودرست عدداً من القصص التى تعرضت لهذه التغييرات والتعديلات، ورأت أن بعض التعديلات كانت طفيفة لا تتجاوز إجراء بعض التغييرات الأسلوبية أو اللغوية، على حين كان بعضها الآخر متمثلاً فى الحذف والإضافة والتبديل أو يهدف إلى القيام بنوع من الضبط الأسلوبى واللغوى، كما رأت أن مقتضيات النشر فى الدوريات كانت تدفع إدريس -أحيانًا- إلى حذف بعض الجمل استجابة "لحساباتها الأخلاقية، وتوازناتها مع القوى المختلفة فى المجتمع".(٢)

ولقد كان لظاهرة تغيير العنوان حضورها فى تاريخ القصة القصيرة المصرية قبل إدريس، كما أن لها صلة بظواهر شبيهة بها فى تاريخ الكتابة الروائية والمسرحية العربية الحديثة؛ فيما يمكن وصفه بأنه ظاهرة ازدواج العنونة؛ إذ كان بعض الكتاب، فى مرحلة تأصيل هذه الكتابة منذ منتصف القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين، يضعون للنص الروائى والمسرحى عناوين مختلفين على نحو ما يتجلى فى روايات جرجى زيدان والكتابات الأولى لشوقى فى المسرح وغيرهما مما يعنى أن صنيع إدريس له عديد من الشواهد السابقة على إبداعه.

وتطرح هذه الدراسة فرضيتين لتناول ظاهرة تغيير إدريس عناوين مجموعة من قصصه من زوايا جديدة؛ أولاها أن العنوان عتبة من عتبات النص التى توجه القارئ نحو مجموعة من التوقعات التى يبحث عن تحقق لها أو نفى لها عند قراءته النص. وإذا كان العنوان دالاً من دوال متعددة فى حالة تلقى مجموعة قصصية أو رواية فإنه يكاد يكون الدال الأساسى فى حالة القصة المفردة المنشورة فى دورية. ومن ثم يمكن دراسة ظاهرة تغيير العنوان من منظور العلاقة بين العنوان من ناحية وبناء القصة سواء فى كليته أو فى مستوى العناصر التى تشكله من ناحية أخرى.

وثانية هاتين الفرضيتين مؤداها إمكانية التعامل مع ظاهرة تغيير العناوين على أساس أن الكاتب قارئ لنصه، ومن ثم يستطيع- كأى قارئ- أن يفترض للنص عنوانًا متغيرًا أو يعدد العناوين التى يمكن أن يحملها النص. وتتأسس هذه الفرضية على تصور حرية الكاتب فى علاقته بالنص الذى يكتبه مما يعطيه إمكانية تعديل النص باستمرار على نحو يجعل من علاقة الكاتب بنصه شبيهة بعلاقة المبدع الشعبى بنصه الشفاهى؛ فثمة نمطان لعلاقة الكاتب بما يكتب تبعًا لهوية النص كتابية كانت أم شفاهية؛ ففى حالة النصوص الشفاهية يستطيع مبدعوها التغيير فيها باستمرار نتيجة إدراكهم متطلبات الاتصال الشفاهى بما يعتمد عليه من وسائل تأثير سمعية وبصرية تختلف فى طبائعها ووظائفها عن نظائرها المستخدمة فى حالة النصوص المكتوبة. وأما فى حالة النصوص المكتوبة فإن نشر النص قد يعنى تثبيت صورته لدى المتلقى، ومن ثم يعد تغيير الكاتب فى نصه، فى هذه الحالة، مسلكًا معرضًا للقبول أو الرفض من جهة المتلقى.

وفى ضوء هاتين الفرضيتين يمكن دراسة ظاهرة تغيير إدريس عناوين قصصه القصيرة للكشف عن الدلالات التى تحملها فى إطار ما نسميه "مرونة النص" التى تعنى قبول النص الأدبى لضروب من التعديلات والتغييرات التى لا تحدها سوى رغبة المبدع فى الوصول إلى جمهوره، تحقيقًا لمهمة النص الأدبى فى التأثير فيه. وسيتم تفعيل هاتين الفرضيتين عبر تحليل سبع من القصص، وهى: "العملية الكبرى"، و"الستارة" و"المكنة" و"الوجه الآخر" و"صاحب مصر" و"اليد الكبيرة" و"دستور يا سيدة". ويهدف التحليل إلى اختبار الفرضيتين المطروحتين للتفسير؛ وذلك عبر الكشف عن العلاقة بين العنوان والمتن القصصى، واكتشاف المسارات التى يتم بها التقاطع أو التفاعل بين العنوان والمتن، كما سيتم تحليل بنية العنوان ودلالته أو دلالاته المختلفة، ومحاولة استكناه العلاقة بينه وبين عناصر المتن القصصى.

(٢)

نشر إدريس قصة بعنوان "العملية" فى عدد ١٩٦٩/٧/٢٥ بجريدة الأهرام؛ أى بعد عامين من حدوث نكسة يونيو ١٩٦٧ مما يعنى أنها كُتبت فى أجوائها. ثم أعاد نشرها بمجموعته "النداهة" تحت عنوان "العملية الكبرى"(٣) مما يكشف عن أنه وضع صفة "الكبرى" فى العنوان. وإذا كان العنوان الأصلى معرفةً تفيد، من الوجهة اللغوية العامة، الخصوصَ فإن إضافة الصفة "الكبرى" يجعل من التخصيص الذى تقوم به المعرفة مضاعفًا، وذلك دال أول، عند القراءة، على صلته بالدلالات التى يتوخى إدريس توصيلها إلى قارئه.

وبالقراءة يمكن أن يستنتج القارئ نوع الصلة بين العنوان الجديد وبنية القصة ودلالاتها؛ إذ يجد أن ثمة علاقة بينه وبين المفارقة التى تتخلل القصة فى مستوييها؛ فهى تقوم-

ظاهرة تغيير العنوان فى قصص يوسف إدريس القصيرة

فى دلالتها -على مستويين: ظاهر وباطن. ففى المستوى الظاهر تتشكل الدلالة عبر خطين: فى أولهما يتم تصوير فشل الجراح الكبير "أدهم" فى معالجة مريضة مصابة بورم، مما يؤدى إلى إصابته لشريانها الأروطى بما يفضى بها إلى الموت، ويتصل بهذا المستوى إدراكُ تلميذه "عبد الرؤوف" طبيب الامتياز الخطأ الذى ارتكبه أستاذه ومثله الأعلى ونموذجه.. وثمة خط آخر أساسى يتصل بهذا المستوى يتصل بتحول العلاقة بين "عبد الرءوف" و"انشراح" الممرضة من تنافر وتباعد إلى ممارسة الجنس فى غرفة العمليات، وفى ذات اللحظات التى كانت المريضة تواجه فيها الاحتضار.

ومن خلال التعارض بين الموت والحياة فى تقابلهما يصبح الجنس معادلاً لقوة الرغبة فى الحياة، كما يصبح علامة على التمسك بالحياة والرغبة فى التعالى على معايشة لحظات الموت؛ بما يعنى أنه حينئذ وسيلة لمقاومة ما يمكن أن يتولد، فى تلك اللحظة بالذات، من شعور بالعدم أو لا جدوى الحياة مادامت نهايتها الموت. ولعل هذا ما يفسر تلك الأوصاف التى خلعها راوى القصة على "عبد الرءوف" و"انشراح" وهما يمارسان الجنس فى تلك اللحظة (فالموت من حولهما وفى كل مكان، وهو لا يمكن أن يتراجع! فإذا لم تمت هى (= المريضة) فلابد سيكون الموت من نصيبهما. الموتُ الكثيفُ الذى تضبّب له جو الحجرة وثقل هواؤها وأصبح النور كالخيوط المنعزلة المخنوقة. ماذا بالضبط بدا وفى قوة عارمة يتدفق فى جسديهما؟ أبداً ليس خاطراً، ولا انفعالاً، ولا إحساساً ولّده الخارج أو اندفع من الداخل، وحتى ليس دفقة الحياة الأخيرة حين ينتاب الإنسانَ ذلك النوعُ الوحيد من الرعب الذى لا يحسه المرء إلا مرة واحدة فى عمره، الرعبُ من الموت الذى يصل إلى درجة أن يميت هو إذا غاب الموتُ أو اختفى سببُه. ليس جنوناً أيضاً أو فقدان سيطرة. الحقيقة ليس شيئاً أبداً قابلاً للإخضاع والمناقشة والتفسير. والعجيب أنه كان يحدث لهما معاً وفى نفس اللحظة، كالآلتين تعزفان نفس النغمة، أو كأنهما أصبحا جسداً واحداً وكائنًا متكاملاً. اشتد التصاقهما حتى وقفا، وتراجعا، وتراجعا إلى حافة المنضدة حيث اقتربا، وتفتحت أذرع أربع لتضم الجسدين).

وفى المستوى الأعمق تتأسس الدلالة على نمط من القص الرمزى الذى يشير فيه الظاهرُ إلى باطن يمكن تلمسه من إدراك الجدل بين النص والواقع، وحينئذ يمكن أن تكون القصة نوعًا من التمثيل الرمزى، على نحو من الأنحاء، لهزيمة يونيو ١٩٦٧ (٤) التى تولدت عن أسباب منها استبداد القائد/ الزعيم وسيطرته؛ وذلك ما يمكن أن يتبدى من ملاحظة السمات التى أسندها الراوى الضمنى العليم، الذى يبدو مسيطراً على مختلف عناصر القص فى النص، على الدكتور "أدهم"؛ فإذا كان قد أخبرنا، من قبل، أن أطباء المستشفى يسمون غرفة العمليات "مسرح العمليات"، فإنه يصف الدكتور "أدهم" بأنه "كبير أساتذة الجراحة فى المستشفى كله"، والجراح عامة فى حجرة العمليات= مسرح العمليات (هو الإرادة الكبرى والعقل المفكر، والحاضرون جميعاً من بشر أو أجهزة أو عقاقير ليسوا سوى أدوات فى يد تلك الإرادة تصنع بهم الشفاء "....". هو أيضاً لا يهتم بوقع كلماته عند الآخرين حتى لو جاءت شتائم ولعنات.. فمسئوليته الخطيرة أن تنجح العملية، وملعون أية حركة أو خطأ يحول دون هذا النجاح).

ولا يكتفى ذلك الراوى العليم الذى يقود القارئ فى مسارب العالم المتخيل الذى تقدمه القصة بتقديم تلك العناصر المرتبطة بشخصية الدكتور "أدهم" القائد، بل يضيف إليها مزيداً من التفاصيل التى سيلحظ القارئ المدقق أنها تخدم من ناحية، فى النهاية، بنيةَ المفارقة التى تقوم عليها القصة، وتومئ من ناحية أخرى إلى المستوى الرمزى فى الدلالة التى تُنسج من قراءة النص فى ضوء سياقات إنتاجه وتلقيه الأولى، وذلك حين يصفه على النحو التالى (كانت شهرة الأستاذ أدهم إذن كرئيس لا يرحم تكاد تعادل شهرته كأستاذ جراحة ممتاز، ولأن أطباء الامتياز يحتلون أدنى مرتبة فى سلم المستشفى الطبقى فنصيبهم من شتائمه ولكزاته وافرٌ، ومعاملته لهم أسوأ بكثير من معاملته للممرضات أو التمورجية. وويلٌ لمن يفكر فى الاحتجاج أو

الذود عن كرامته فمعنى هذا نهايته، فهو لا يجرُّ عداوته أو غضب رئيس القسم فقط، ولكن الدكتور أدهم كان أيضًا كبير الأساتذة والقائم بعمل عميد الكلية ومستشار وزارة الصحة).

وإذا كانت الدلالة التى تنبثق من العنوان الأول حيادية فإن دلالة العنوان الثانى تفضى، فى علاقتها بالمستوى الأول من مستويات هذا النص، إلى القضاء على تلك الحيادية، وتدعم فى علاقتها بالمستوى الثانى الدلالةَ الرمزية التى يسعى إلى بنائها.

(٣)

يمكن أن يكشف تأمل التغيير الذى أجراه إدريس فى عنوان قصة "آخر من يعلم" المنشورة بعدد ١٩٦١/١١/١٨ بجريدة الجمهورية، إلى "الستارة" حين أعاد نشرها بمجموعته "آخر الدنيا"(٥) عن كيفية من كيفيات تحويل العنوان من كونه مجرد أداة لإثارة تطلع القارئ إلى قراءة النص إلى دالٍ يتصل بالأداة الأساسية التى تؤدى إلى تغيير مجرى الحياة التى تصورها القصة. فإذا كان العنوان الأول "آخر من يعلم" جملة اسمية يمكن إسنادها إلى ذلك الراوى الضمنى العليم الذى يروى القصة، هذا الراوى الذى نلحظ أنه كان حريصًا، من بداية القصة، على أن يتوجه إلى القارئ توجهًا مباشرًا، فإن ذلك العنوان جملة من الجمل الشائعة الاستخدام فى الحياة اليومية المصرية للإشارة إلى غفلة شخص ما، وهى الوظيفة التى يؤديها هذا العنوان فى علاقته بالقصة التى تعرض جانبًا من حياة زوجين، وهما: "بهيج" و"سناء"، والزوجة محبة لزوجها ومطيعة له لكنه كان يخاف من يوم تخونه أو يمكن أن تخونه؛ فالراوى يقول (وكان خوفه الأكبر يومًا يأتى عليه ويكون فيه آخر من يعلم). ولعل وضع تلك العبارة "آخر من يعلم" فى ذلك السياق دال على ما أشرنا إليه من استخدامها فى سياقات الحياة اليومية المصرية.

وحين يصبح لهذين الزوجين جار جديد أعزب تتولد نواة الأزمة: كيف يمكن ممارسة الحياة بعيدًا عن إمكانية الوقوع فى مرمى بصره. ومن ثمة يكون تعليق ستارة عريضة تغطى "البلكونة" من جهاتها و"ترتفع فوق قامة الرجل" هو الحل. وفى إطار واحد من أبرز تقاليد الكتابة القصصية عند إدريس يكون الحل سبيلاً إلى توليد مجموعة من المفارقات المتوالية التى تجعل من العنوان الجديد عنصرًا من أهم العناصر الكاشفة عن تحولات مجريات الحياة التى تعرضها القصة؛ فبعد تركيب الستارة اتضح للزوج فى نقاشه مع زوجته أنها (هى آخر من تعلم بأخبار الجيران العزاب)، فكان ذلك الاكتشاف خطوة لاكتشاف مقابل لدى الزوجة؛ إذ تبدى لها إمكانية الاستفادة من الستارة فى متابعة الآخرين، بمن فيهم الجار الأعزب، دون أن يدركوا تلك المتابعة. وإذا كان الراوى الضمنى يقرر أن (المدهش أن الجار الأعزب لم يكن وقحًا أو قليل الأدب، كان فى الحقيقة مشغولاً جدًا) فإنه يبين بوضوح أن وجود الستارة على هذه "البلكونة" بصفة خاصة جعله يهتم بالتطلع إليها، ومن ثم كان وجود الستارة وسيلة بنائية لتغيير مسار العلاقة بين الزوجين، وهذا ما يفسر حرص الراوى الضمنى على أن يكرر الكلمة كثيرًا فى سياقات السرد بعد أن أصبح لها ذلك الدور المؤثر. وتكمل المفارقة فاعليتها حين تمضى الزوجة فى متابعة الجار الأعزب، فى ذات الوقت الذى يأخذ هو فى متابعتها.. وحين تبدت إمكانات تواصل ما بينهما -عبر الستارة وبفعلها- فوجئت الزوجة أن نظرات الجار إليها (تحفل بالوقاحة وقلة الأدب) على نحو ما وصفه زوجها تمامًا فينبئونا الراوى أنها (أدركت حينئذ أن زوجها كان على حق فى إقامته للستارة، فلولاها ما استطاعت أن تحمى نفسها من وقاحته ونظراته.. وانسحبت يومها من البلكونة وقد عاهدت نفسها أن تتجاهل وجود العازب وشقته وبلكونته). ولكن إدريس كان حريصًا، فيما يبدو، على أن يجعل من المفارقات المتوالية فى بنية القصة أداة تفضى إما إلى انقلاب العلاقات أو تغاير سلوك الشخصيات الرئيسية بما يجعل من كل استقرار فى علاقاتها مجرد لحظة، مؤقتة وقصيرة فى الآن نفسه، فكان أن صوّر غضب الزوج (حين وجد الأعزب واقفًا فى

ظاهرة تغيير العنوان فى قصص يوسف إدريس القصيرة

البلكونة قد صوّب نظراته المحمومة إلى الستارة المختلجة) دون أن تكون الزوجة فى البلكونة، فكان أن (أطبق عليها طالبًا منها أن تعترف. وحين حاولت الكلام أجابها بصفعة قوية من يده الأخرى أعقبها بأخرى مدوية من اليسرى. وإمعانًا جرها إلى البلكونة وأزاح الستارة بغلٍّ ليريها الشريك الآخر واقفًا لايزال يحدق.. الشريك الذى ما إن أزيحت الستارة ورأى المشهد حتى اختفى فى التو وذاب برعونة، وبكل جبن المذنب المتلبس). وتنقلب العلاقة تمامًا بين الزوجين إلى أن يدرك الزوج خطأ ما تصوره، فتعود علاقته بزوجته أقوى مما كانت حينئذ (قرر أن تُفتح الستارة باستمرار، وحين تأبى هى يقسم هو ويلحف فى القسم، ويؤكد لها أنها بعد تلك اللحظة حرة فى أن تدخل وتخرج وتغلق البلكونة أو تفتحها أو تتطلع منها على أية هيئة وبأية ملابس ولأى وقت تشاء). إن الراوى يؤكد لنا أن الزوجة كانت تجد متعة فى "اختلاس النظر من الشقوق"، ولذا لم تستطع أن تمضى وقتًا طويلاً فى الاستمتاع بالحرية التى منحها زوجها إياها، فأخذت تسدل الستارة لتحجب الشرفة وما فيها، وحين فوجئ زوجها بذلك أقنعته بالقول (إن الستارة لازمة لحمايتها من نظرات الجيران المتطفلين، وأن لكل بيت حرمته والستارة تحفظ الحرمة) فكان أن انتهت، فى الظاهر، إلى مسلك عكس المسلك الذى كانت تسلكه من قبل. ولما كانت، فيما يخبرنا الراوى الضمنى، تجد متعة فى "اختلاس النظر من الشقوق" كان من المفهوم، إذن، أن تنتهى القصة بتلك الفقرة التى ترد على لسان الراوى مؤكدة محوريةَ الدور الذى تؤديه الستارة فى عالم الزوجة؛ إذ (استمرت الستارة بعد هذا تؤدى عملها مع اختلاف بسيط، إذ كانت تُستخدم لتحول بين بهيج وبين رؤية الشاب الأعزب إذا كان موجودًا فى البيت، ولتحول بينه وبين رؤية الواقفة تحتمى بها لتستطيع أن ترى الشاب ويراها دون أن يلحظهما أحدٌ وبالذات بهيج).

وبقدر ما يمكن أن نرى صلات قوية بين العنوان الجديد "الستارة" وبنية المفارقة فى هذه القصة فإن تكرار كلمة "الستارة" لاسيما بعد نشوب الأزمة بين الزوج والزوجة يمكن رؤيته على أنه واحد من العوامل التى هيأت للكاتب اختيارها عنوانًا، لاسيما أن ذلك التكرار كان يقترن بالكشف عن وجوه التحول فى حياة الزوجين نتيجة وجود "الستارة".

(٤)

كانت قصة "المكنة"، المنشورة فى مجموعة "أرخص ليالى"(٦) تحمل فى نشرتها الأولى بعدد ١٩٥٣/٥/٨ بجريدة المصرى عنوان "فراق"، ورغم كون كل عنوان منهما كلمة مفردة يمكن التعامل معها باعتبارها خبرًا لمبتدأ محذوف تقديره العنوانُ، فمن البين أن ثمة علاقات متعددة وفاعلة بين العنوان الجديد وبنية القصة وعناصرها التشكيلية لا يحققها العنوان الأول الذى يبدو إشارة إلى تغير الشخصية الرئيسية، وهى شخصية "الأسطى محمد" الذى يتولى تشغيل المكنة؛ أو ماكينة الطحين. وإذا كانت القصة مروية على لسان راوٍ ضمنى وعليم فإن القارئ يستشعر منذ فقرتها الأولى أن المكنة تلعب الدور المحورى سواء فى حياة أهل القرية أو فى حياة "الأسطى محمد"، وإذا كانت إشارات الراوى الكاشفة عن تعلق أهل القرية، كبارًا كانوا أم صغارًا، بالمكنة دالة على ارتباط مكنة الطحين بحياتهم فإن تلك الإشارات لا تخلو من بناء دلالة أخرى كاشفة عن افتقاد القرية، التى تصورها القصة، مَن يقتدر على تشغيل المكنة أو التعامل معها.

لقد كان الراوى حريصًا، فى مختلف الفقرات الأولى فى القصة، على تصوير عديد من جوانب العلاقة الخاصة التى تربط بين "الأسطى محمد" والمكنة؛ هذه العلاقة التى اكتسبت خصوصيتها من جدلها بين البعدين المادى والمعنوى؛ على نحو ما يتضح من هذه الفقرة التى يقدمها فى سياق تصويره للمجهود المضنى الذى كان يبذله "الأسطى محمد" فى تشغيل المكنة التى (نادرًا ما كانت تقوم قبل العصر بعد أن يكون الأسطى قد هدهد عليها وهو حانق، واستعطفها وهو يكاد ينفجر، وتحايل عليها، وداعب "البستم" ونغمش "الشنابر" بأصابعه)؛ إذ تلعب الأفعال المتوالية مثل "هدهد" و"استعطف" و"تحايل" و"داعب" و"نغمش" أدوارًا فى تصوير

العلاقة ذات الإيحاءات الجسدية بين محمد والمكنة التى يفيد منها الراوى فى تجسيد العلاقة الوجودية بين محمد والمكنة، لاسيما حين يدرك القارئ أن محمد العامل وحيد بلا زوجة وأن ابنه الوحيد يعمل بالبندر.

ويعمد الراوى إلى التقدم خطوة أعمق على سبيل كشف انعكاس علاقة محمد بالمكنة على تشكيل سلوكه؛ وذلك عبر اعتماده المقابلة تقنية كاشفة عن جانبين من جوانب مسلك محمد فى علاقته بالآخرين؛ إذ يقرر أن "الأسطى محمد" كان (لا يتحدث كثيراً، وإذا تكلم فإنما لينفض متاعبه ويروى كيف حرنت طلمبة الماء، أو كيف انزلق السير فى الطارة، أو كيف ضبط مرةً امرأةً من حاملات المقاطف تحاول دخول غرفة العدة، وهمّ ببعثرة ما تحمله لولا تدخل الناس. وكان إذا انحرف الحديث وخرج عن المكنة ينطق بكلمة أو بكلمتين، وكان كلامه فى المليان فهو لا يعجبه الحال المائع ولا الثرثرة التى لا فائدة منها). وإذا كان الراوى يؤكد أن (الأسطى محمد ليس له داعٍ بما يحدث فالعدة هى كل دنياه) فإنه يبرر هذا بكونه أرمل، ذا ابن وحيد يعمل فى البندر، بل إن ذلك الراوى كان حريصاً على أن يؤكد للمتلقى أن "المكنة" قد أصبحت محور حياة "الأسطى محمد" على ذلك النحو الذى تعكسه الفقرة التى يصفه فيها بأنه (كان قانعاً بالمكنة واضعاً فيها كل همه، حتى قطعة الأرض الفضاء الصغيرة التى أمامها ظل يرشها ويرويها ويزرعها حتى أصبحت جنة، وحجرة المكنة كانت كالعروسة، وكان يضنُّ بدنياه المحدودة أن يرشقها واحدٌ بنظرة أو يستحل لنفسه التطلع أو الجلوس فيها)، وإذا كانت العبارة الأولى (كان قانعاً.. همه) لا تضيف جديداً إلى ما استشعره القارئ من فقرات قبلها فإن التفاصيل "المضافة" التى قدمها الراوى فى بقية الفقرة كانت موظفة للكشف عن تحول كل ما يتصل بالمكنة من أماكن إلى عناصر جوهرية فى حياة "الأسطى محمد". وإذا كان الراوى قد أكمل بقية العناصر التى تشكل صورة "الأسطى محمد" فى نواظر أهل القرية فإنه جعل من اعتزازه بنفسه عنصراً منها، وإن اختلف تفسير أهل القرية له.

ولم يكن لمجرى الحدث فى القصة أن يمضى دون أن تحدث المفاجأة التى تقلب الوضع، وهى مفاجأة مرتبطة أيضًا بالموقف من المكنة: إذ يضبط الأسطى محمد ابنَ صاحب المكنة وهو يعبث بها فيعاقبه، فيقرر مستأجر المكنة طرده، فيتقبل "الأسطى محمد" ذلك على أساس أن المستأجر لن يجد البديل القادر على تشغيل المكنة.. ورغم محاولات أهل القرية للصلح بين الطرفين فإنها باءت بالفشل. إن الراوى وإن كان يراوح بين تقديم الحدث والتعليق عليه فإنه كان يتدخل مفسراً لبعض جوانبه من منظور أنه العنصر المهيمن على عملية الأداء السردى، ولذا فسّر إصرار "الأسطى محمد" على رفضه الاعتذار لمستأجر المكنة بأنه (ما كان يعرف مثله أسرار المكنة، فقد ربّاها على يده وعرف متى تعصى وكيف تلين، وما الدفعة التى تديرها والضغطة التى تلف حدافتها ثم الغمزة التى توقفها. كان يعرفها أكثر من نفسه ويعرف مزاجها وضعفها مثلما يعرف مزاجه وضعفه). ولعل عبارة (فقد ربّاها على يده وعرف متى تعصى وكيف تلين) التى قدمها الراوى فى بدء المقطع السابق كاشفة عن تواصل مسعاه لتصوير عمق العلاقة ذات الإيحاءات الجسدية والإنسانية بين "الأسطى محمد" والمكنة.

وإذا كان الراوى قد أنبأنا أن مستأجر المكنة قد سعى لإصلاحها بإحضاره فنيين عدة مرات، فإن فشله جعل الراوى ينبئونا بتغير مسلك "الأسطى محمد" فى علاقته بأهل القرية؛ إذ أخذ يقترب منهم ويتبادل مع كثيرين منهم أطراف الحديث (وكان انفراج وجهه بعد طول تكشير وتقطيب بالنسبة لهم فاكهةً فى غير أوانها فذهب ما كانوا يشعرون به من رهبة تجاهه، وأحسوا أنه إنسان مثلهم من دم ولحم، وأنه ليس مريضاً ولا متكبراً وإنما طبعه حلو ودعابته رائقة).

وحين ينجح العامل الفنى الشاب الذى جلبه مستأجر المكنة من القاهرة فى تشغيل المكنة يكمل الراوى الضمنى سرد الواقعة الأخيرة من وقائع القصة، فيقول: (وقف الأسطى محمد وحيداً مزروعاً فى مكانه والناس رائحة غادية من أمامه لا يلحظونه ولا يلحظهم. وقبل أن يغادر مكانه انتزع من صدره تنهيدة حارقة طويلة، وغمغم باشمئزاز وكأنه

ظاهرة تغيير العنوان فى قصص يوسف إدريس القصيرة

الزوج يضبط امرأته متلبسة بخيانته: الله يلعن أبو صحابك.. ثم بصق ملءَ فمه). ولعل هذا الوصف الختامى كان تجسيداً للفراق الذى تم بين الأسطى محمد والمكنة، ولكن ذلك الفراق فى حقيقته كان نتيجة لعلاقة جديدة بين "الأسطى محمد" والمكنة، وهى علاقة تدعمت محوريتها فى القصة من بدئها إلى نهايتها عبر تصوير جوانبه المتعددة وعبر تقديم "المكنة" فى القصة مرات كثيرة؛ إذ كانت تتكرر عدة مرات فى كل صفحة.

(٥)

حملت قصة "الوجه الآخر" المنشورة بمجموعة "أليس كذلك"(٧) فى نشرتها الأولى بعدد١٩٥٧/٢/٩ بجريدة الجمهورية عنوان "وجه جديد"، ويقوم بناؤها على المراوحة بين ثلاثة عناصر، وهى: راوٍ متكلم يستخدم ضمير الأنا، وفقرات حوارية تتم بين ذلك الراوى والشخصية الرئيسية فى القصة وهو "الأسطى زكى" الحلاق، وتتشكل هذه الحوارات من أسئلة موجزة للراوى وإجابات مطولة ومستفيضة فى حدود هذه القصة التى تقع فى اثنتى عشرة صفحةٍ فى مجموعة "أليس كذلك"، والشخصية الرئيسية أى "الأسطى زكى" الحلاق. وإذا كان الراوى يخبرنا من البداية مللَه الدائم من الجلوس فى صالون الحلاقة بين يدى الحلاق فإنه سرعان ما يركز سرده على "الأسطى زكى" مقدماً مجموعة من صفاته الخارجية، ويلفتنا ما يقرره من أن (فى عينيه ذكاءً). وإذا كان الراوى يطيل فى تقديم عديد من المواقف التى يصور فيها زكى كما يقدم عدداً من الحوارات التى دارت بينهما، فإنه كان ينثر فى بعضهما عنصر ما أو أكثر من العناصر التى تبدو -عند النظرة العجلى- متباعدة، ولكنها تلعب -عند قراءتها فى علاقتها بغيرها من العناصر أو العلامات التى تتجلى فى الفقرات التالية- دوراً فى الإيحاء بالمنحى الأساسى الذى تركز عليه القصة؛ ومن ذلك إدراك الراوى أن "الأسطى زكى" لم يسأله عن "التسريحة" التى يفضلها لشعره، وردُّ الحلاق واثقاً من أنه يعرف التسريحة الملائمة من منطلق أنه (لازم الواحد يفهم الناس). ولأن "الأسطى زكى" الحلاق يتعامل مع الأقفية على أنها- مثل الوجوه تماماً -علامات دالة على أصحابها؛ فهو يتخذ من تأمل القفا وسيلة للتمييز بين المتزوج والعزب، الغنى والفقير، وهو يقرأ القفا مما يثير تعجب الراوى أكثر من مرة من ناحية، ومما يدفع "الأسطى زكى" الحلاق إلى أن يقدم رؤيته للقفا حين يلفت الراوى قائلاً: (بص سيادتك.. بص كويس.. شايف إيه؟.. رقبة.. مش كده؟.. وشعر.. الناس بتسميهم قفا.. أنا بسميهم وش.. أنا عندى القفا وش بس من الناحية التانية.. بنى آدم زى السكين بوشين فليه نسمى الناحيا دى وش والناحيا دى قفا؟.. هنا وش وهنا وش). وإذا كان "الأسطى زكى" يؤكد للراوى أن (الوش الورانى ده أحسن من القدمانى) فإن رأيه يتحول إلى موقف دال يجسد مفارقة فى الإدراك والمنظور؛ وذلك حين يتحول- ذلك الرأى- إلى رؤية تجد تبريرها فى تلك الفروق التى يلمحها بين الوجه والقفا فيؤكد أن (القدمانى دهه حتى باظ.. بقى بترينه ماعدش ينفع.. اتعلم الحركات.. بقى يمثل وباظ.. الواحد يبقى قلبه شايل الهم ووشه بيضحك.. ويبقى وشه بيقول لأ وهو من داخليته بيقول آهين.. إلا دى.. شوف يا أستاذ.. على قد ما تقدر قول على الوش القدمانى دهه.. دهه.. الله يلعنه.. لا مؤاخذة ما اقصدكش.. باردون.. الرك كله على القفا.. هو الوش المظبوط.. النضيف قفاه نضيف.. والعيان قفاه عيان.. والغنى قفاه ملظلظ.. هو ده الوش اللى بحق وحقيق.. هنا هه كل حاجة هنا هه.!).

وبذلك فالقصة هى قصة "الوجه الآخر" أى القفا بوصفه بديلاً عن الوجه فى الدلالة على حقيقة صاحبه، وعنوانها ينقل وجهة نظر الشخصية الرئيسية، وهو مقول على لسانها ليعكس رؤية ترى انقلاب الأوضاع فى الواقع الذى يحيطها. ومن ثم فإذا كان العنوان الأول -وهو "وجه جديد"- يلتقى مع العنوان الجديد فى تكونه من صفة وموصوف، بينما يختلفان من حيث التعريف والتنكير، فإن دور الصفة، أى الآخر، فى العنوان الجديد، كاشف عن تحقق المفارقة فى الواقع من منظور الشخصية الرئيسية فى القصة.

(٦)

يعكس تغيير عنوان قصة "عند تقاطع الطريق" المنشورة

بعدده ١٩٦٥/٢/١٥ بمجلة روز اليوسف إلى "صاحب مصر" فى نشرتها بمجموعة "لغة الآى آى"(٨) سعىَ إدريس إلى أن يكون العنوان مكثفًا من حيث قدرته على إيجاز مجموعة من الدلالات التى ترتبط بالشخصية الرئيسية فى القصة. ورغم أن صيغة العنوان الأول قائمة على ظرف مكان يتلوه مضافان إليه مما يسهم فى تحقيق التخصيص للمكان الذى يشير إليه ذلك العنوان، فإن صيغة العنوان الثانى أو الجديد، وهى خبر+ مضاف إليه، تقوم بوظيفة الإخبار. وقد وردت الصيغتان فى مواضع مختلفة من نص القصة الذى تشكله ثلاثة عناصر أساسية، وهى: الراوى المتكلم الذى يكتب القصة، ويبدو تمثيلاً فنيًا للكاتب، و"عم حسن" بائع الشاى والقهوة والمشروبات الذى ينتقل من مكان إلى آخر فى طرق السفر المختلفة، وعسكرى المرور الذى لا يعرف الراوى اسمًا محددًا له فاختار أن يسميه "صميدة". وإذا كان الراوى يقدم القصة للمتلقى وكأنه يكتبها ويفكر فى التعديلات التى يقوم بها والاختيارات التى يقبلها للأحداث والشخصيات فإنه كان يراوح بين القيام بهذه الوظائف من ناحية، وتقديم الشخصيتين الرئيسيتين وهما يعانيان المشكلة التى تواجههما.

كرر الراوى عدة مرات وصفَ الطريق الذى كان يقيم "عم حسن" عشته على أحد جانبيه، وبدا تركيزه على تقاطع ذلك الطريق مع غيره من الطرق متواترًا، ورغم أنه كان حريصًا على أن يقدم هذا الوصف ويشرحه فى الصفحتين الأوليين فإنه كرره فى مواضع متعددة من القصة. وإذا كانت طبيعة ذلك المكان تشى للقارئ بأنه إزاء شخصية من شخصيات المهمشين فإن قراءة القصة تؤكد لذلك القارئ أن "عم حسن" هو واحد من المهمشين الذى يعيشون فى أطراف المدن أو على مداخلها. وهذا ما يفسر اختيار الكاتب العنوانَ الأول؛ إذ يتكشف للقارئ حين ينتهى من قراءة القصة أن العنوان بإحالته المكانية المباشرة يتضمن إيماءة غير مباشرة إلى سمة من السمات الأساسية التى تميز "عم حسن" وهى كونه مهمشًا.

ولكن شيئًا من التعمق فى قراءة النص يمكن أن يكشف لنا عن العلاقات بين العنوان الجديد والشخصية الرئيسية فى القصة أى "عم حسن"؛ فهو يصنع الشاى والقهوة والمعسل ويقدمها لزبائنه فى "عشة" أو "غرزة" يقيمها فى أى طريق، ولكنه لا يقيم فى طريق بعينه إلا مدة، قد تطول وقد تقصر، لينتقل بعدها إلى مكان جديد فى طريق آخر؛ إنه- فيما يبدو لنا- صورة جديدة من السندباد. وإذا كان حدث القصة يبدأ بالتهديد الذى يتعرض له "عم حسن" من مجهول مما يجعله يبدى رغبة قوية لصديقه "صميدة" العسكرى ليساعده فى الانتقال إلى مكان آخر. لقد اعتاد "عم حسن" أن يختار مكانًا ملائمًا فى أى طريق من الطرق على أساس إنسانى يكشفه الراوى فى واحد من تفسيراته الذكية، التى تتكرر فى القصة، حين يقرر أن (كل إنسان منا يختار حياته بالطريقة التى تحلو له) كما يختار أيضًا مهنته، وقد اختار "عم حسن" (لنفسه مهنة أن يخدم الناس حيث لا يتوقع الناس خدمةً، فهو لا بلد له ولا بيت، موطنه الدائم حيث يوجد بيته.. وبيته يوجد حيث يوجد عمله، وعمله يوجد حيث يرى أن حاجة الناس إليه أكثر وأشد) (وهو يصنع القهوة والشاى والمعسل.. ورأسماله بلا رأس وبلا مال، وهو يوجد اليوم هنا فى بقعة مهجورة من طريق السويس- الإسماعيلية، لابد عندها تقاطعٌ أو محطة أو شيء ما).

وبذلك تتبدى السمة الأساسية فى "عم حسن" السندباد الذى يتنقل من مكان إلى آخر بما يشبه "الحرية الكاملة" فيشعر -فيما يفسر الراوى -أنه (صاحب مصر كلها، من حقه أن يحل بأى مكان فيها فى أى وقت يشاء، ويستمتع ما شاء له المتعة بإحساسه أنه صاحب المكان وأى مكان)، فلا تعكس عبارة "صاحب مصر" إذن علاقة "عم حسن" بوصفها مجرد علاقة حرة ومتسعة فى الآن نفسه بينه وبين كل الأماكن، كما لا تعد مجرد تصوير لاتساع نفسه أو عالمه ليصبح عالمًا رحبًا قادرًا على التفاعل مع الآخرين بهمومهم ومشكلاتهم، بل إنها تعكس أيضًا تلك العلاقات "الحميمة" التى تربطه بمن يتصل بهم حتى لو ذلك الاتصال عابرًا أو مؤقتًا. إنه لا يشعر بالغربة لأنه -فيما يقرر الراوى مفسرًا- مادام (قد اعتبر مصر كلها بيته ومكان عمله فلا بد أنه اعتبر

ظاهرة تغيير العنوان فى قصص يوسف إدريس القصيرة

المصريين كلهم صعايدة وبحاروة وشراقوة وغرابوة أهلَه وأبناء حيّه وحتته، وهكذا وبمنتهى الجرأة والألفة والبساطة ألقى نفسه فى وسطهم فى البحر الضخم الهائل الذى يكون ملايينهم.. ومن الواضح تمامًا أنه لم يغرق وأن الأيدى رفعته ولا زالت ترفعه وتتداوله، ومن المكان إلى المكان يلقى بنفسه إلى يد ترفعه بحنان ورفق لتضعه حيث يحدد أو لتسلمه إلى يد جديدة إذا أراد.. وكأنما أبرم الرجل اتفاقًا مع المصريين جميعًا أصحاب البلد أن يقدم لهم القهوة والشاى فى المكان الذى يفتقدون فيه القهوة والشاى أكثر.. وفى مقابل هذا عليهم هم المصريين أن يتكفلوا بأمر عيشه وإقامته وتنقلاته كلما حلا له أن يتنقل).

ولما كانت أدوار الراوى محورية فى هذه القصة فهذا يفسر تنوعها بين الوصف والشرح والتفسير والتعليق، وكان الراوى يتنقل بحرية من دور إلى آخر طبقًا لإدراكه ما يريد أن يُلفت انتباه القارئ إليه أو يساعده فى إضاءة جانب من الجوانب. وكانت أدوار الشرح والتفسير والتعليق تبرز فى المواضع التى كان فيها الراوى معنيًا بالمراوحة بين تصوير سلوك "عم حسن" وتعليل مبرراته. ولما كانت جوانب العلاقة العميقة التى تربط "صاحب مصر" بالمكان- أى مكان يحل به- لها تجلياتها فى علاقاتها بالآخرين؛ فقد كان الراوى معنيًا بالشرح والتفسير كتفسيره لكون (عم حسن يتعامل مع جزء نادر -أو بالدقة نادر العمل- فى الناس. ذلك الجزء المخصص للعمل من أجل الآخرين.. الجزء الإنسانى الضامر فى أناس كثيرين). ولما كان "عم حسن" قادرًا على أن يوقظ عناصر ذلك "الجزء" عند الآخرين حتى ممن كانوا يُعرفون بالغلظة وقسوة القلوب، فقد كان إحياؤه لفاعلية ذلك "الجزء الإنسانى" (فقد اكتسب هو الآخر طابعًا غريبًا يميزه عن جميع الناس، فأدبه الزائد ليس ذلك النوع الممتثل الذليل الذى تدرك فى الحال مدى ما فيه من ضعة واسترزاق.. إنه نوع عميق من الأدب لا ينبع من الانحناءات والكلمات الهامسة.. وإن كانت بعض أعراضه كلماتٌ هامسة.. ولكنه يهمس لا ليريك ويظهر لك أنه يهمس ولكن يرى بإدراكه أنك ستستريح أكثر لو همس.. نوع من مراعاة الشعور "...... إنه يفعل هذا بأدب صحيح، ولكنه أدب فيه ثقة بنفسه كأن المسألة مفروغ منها)

ولم يكن الراوى ينى عن استخدام تقنية الشرح ليقدم نوعًا من التحليل الذى يبرر كيفية تحول نفس "عم حسن" إلى نفس معطاء تجود بكل ما فيها للآخرين؛ وذلك لأن "عم حسن" قد أحال (مراكز الأنانية وما يخص الذات الصغيرة إلى مخازن يودعها مشاريعه القادمة للناس.. لحب الناس، لكى لا ينسى وهو فى قمة انشغاله وحوله السائقون مزدحمين كلٌ من يريد أن يحظى منه بأكبر جرعة من الحديث والشاى، وأن عسكرى المرور يتغدى وأنه انتهى من طعامه، وأنه فى حاجة إلى كوب شاى).. إن الراوى يجعل من "عم حسن" شخصًا مليئًا بالخير الخالص الذى لا تكاد تشوبه شائبة من شر أو طمع أو حقد أو حسد (إذ ما من فكرة شريرة عرفت أو يمكن أن تعرف طريقها إلى رأسه). إن المثالية التى خلعها الراوى على "عم حسن" قد جعلته يتشكك أحيانًا فى قبول المتلقى لكل ما يحكيه عن تلك الشخصية، ولذلك كان يتوجه للمتلقى -مخترقًا الحدود المصطنعة للفصل بين الراوى والمتلقى- ليؤكد له وجود "عم حسن" فى الواقع وأنه ليس نبتة من نبتات الخيال.

يشكل الراوى من "عم حسن" شخصية معطاءً، مجربًا، قادرًا على التفاعل مع الآخرين، قادرًا على الوصول إلى أعماقهم؛ فقد كان، فيما يصفه، شارحا، بأنه (يغوص من فوره فى النفس محبة- أو بناء على طلب صاحبها- وفى دقائق يعرف ما يعرفه غيرُه فى ساعات، فوجهه كان يملك اللمسة السحرية المتناهية البساطة التى تفتح النفس "...... وقد استطاعت نفس عم حسن الخالية من المهبطات والمعطلات ومخصصات الأنا اللزجة أن تمتلئ وتستوعب عددًا لا يعد ولا يحصى من كنوز النفوس الأخرى. وفوق ما يمكنها تقديمه وعرضه من نماذج استطاعت نفس عم حسن أن تقوم بدورها كصانعة لآلئ وماسات، وأن تحيل ما احتوته نفسه من تجاربه ومن الآلاف المؤلفة من تجارب الآخرين إلى ما يشبه مجوهرات الإمبراطورية البشرية.. إلى متحف يدير مجردُ التجوال فيه الرءوس).

ولعل كل تلك الصفات كانت سببًا فى أن يتعلق "صميدة" العسكرى بعم حسن.. وحين تعرض "عم حسن" للخطر ولم يقتنع بصميدة بمساعدته للهرب إلى مكان آخر كان من المفهوم أن يتنقل "عم حسن" هربًا إلى مكان آخر وأن يظل "صميدة" على أمل أن يعرف مكانه ليترك كشكه ويذهب خلفه لأنه -فيما يقول الراوى معلقًا ومفسرًا ومكملاً لبقية الوقائع -لم يزل (مؤمنًا وواثقًا أن عم حسن لا بد حى يُرزق ناصبًا عشته عند تقاطع ما من الطريق، ولا تزال كلما مرت به عربة نقل بعد أن يأخذ أرقامها ويرد تحية سائقها يسأله إن كان قد رأى أو التقى بعم حسن، وبعضهم يقول إنه من سنة رآه وآخر من شهور، وإجابات كثيرة يظفر بها، مرة يجده فى دمنهور وأخرى فى طريق البدرشين.. آه.. لو فقط يعثر له على مكان أكيد) وبقدر ما تشى العبارة الأخيرة بإصرار "صميدة" العسكرى على أن يعود إلى "عم حسن" فإن الفقرة كلها تنبئ عن تحول "عم حسن" إلى ما يشبه الولى الذى يتنقل حيًا بين الأمكنة المختلفة وكأنما يوجد فيها جميعًا، وحين يموت تتعدد مدافنه أو مقاماته وأضرحته لتشمل أمكان متعددة ومتفرقة ومتباعدة وكأنما موجود فيها جميعًا. وفى ذلك ما يشير إلى أن إدريس فى بنائه لشخصية "عم حسن" كان يستلهم صورة الولى وبعض المعتقدات المتصلة بها فى الحياة اليومية المصرية، ولعل "عم حسن"/ الولى كان جديرًا فى محياه ومماته بأن يكون "صاحب مصر" بالفعل.

(٧)

كانت قصة "اليد الكبيرة" المنشورة فى مجموعة "حادثة شرف" (٩) قد نُشرت أولاً بعدد١٩٥٨/١/٨ بجريدة الجمهورية تحت عنوان "ما أبشع هذا". ويقوم بناؤها على راوٍ متكلم ومشارك يعود إلى قريته بعد غيبة صرّح هو نفسه أنها كانت لمدة ستة أشهر أو سنة ليفاجأ بوفاة أبيه، وحين يدرك هذا الحدث الجلل فى حياته وحياة أسرته يجتمعون معًا فى الغرفة التى يلتقون فيها بأبيهم، وحين يوقنون موته؛ أى فراقه الأبدى، يشعر الراوى بحزن شديد فيتطلع إلى وجوه أخوته فيجدها (صامتة، مطرقة، ذاهلة)، ويتطلعون هم أيضًا إلى وجهه، لينهى ذلك الراوى القصة بهذه الأسطر الثلاثة (وفجأة وكأنما لسعنا جميعًا خاطرٌ واحد انفجرنا كلنا نبكى، فقد أحسسنا لحظتها فقط أن أبانا حقيقة مات، وأنه انتهى من حياتنا إلى الأبد، ولم يعد لنا أبُ. ما أبشع هذا! لم يعد لنا أب!). وبذلك كان العنوان الأول جملة على لسان الراوى وحده، أو على لسانه هو وألسنة إخوته، تعبيرًا عن استبشاعهم مرارة فقد الأب، فهى تعبير عن رؤيتهم لأثر حدث موت الأب على إحساسهم بحياتهم.

وفى مقابل العنوان الأول كان العنوان الثانى "اليد الكبيرة" مرتبطًا بفقرة فى القصة وردت فى سياق حديث الراوى عن الحوار الذى أداره من جانبه فقط مع جثة أبيه فى مقبرته؛ فحين رأى يد أبيه اليمنى تنزلق وتطل من الكفن أدرك أنها كانت (بلا ريب، نفس اليد الحبيبة الضخمة ذات الشعر والكف التى طالما ملّست على رءوسنا وباركتنا، اليد التى كنا نقبّلها ونتأملها ونحن نقبّلها، اليد التى طالما لعبنا فى أصابعها الكبيرة وأحببنا لونها وخطوطها وضخامتها). أى أن اليد التى كرر الراوى وصفها بالضخامة هى التى وُصفت فى العنوان الجديد بأنها "الكبيرة"، ويتصل هذا العنوان الجديد بعدد من الدلالات اللغوية الثقافية التى تحملها اليد فى الثقافة العربية كالنعمة والقوة والجماعة مما يبدو أن القصة فى علاقتها بالعنوان تثيره وصفًا لصلة ذلك الأب بأبنائه على ذلك النحو الذى تجليه عديد من فقراتها. فإذا كانت بنية هذه القصة تتأسس على تقنية التلاعب فى أزمنة السرد فإن ذلك ما يجعل من حديث الراوى المشارك وأوصافه وسرده ماضية جميعًا فى ثلاثة محاور: يتصل أولها بما كان يربطه بالقرية وأسرته من طفولته، ويتصل ثانيها بلحظة الحاضر التى عاد فيها إلى قريته، على حين يرتبط ثالثها بما أعقب إدراك الراوى وفاة أبيه. وفى المحورين الأولين يجعل الراوى من تقديم مجموعة من اللقطات المتناثرة والمكثفة فى الآن نفسه علامات مركزة على العلاقة التى تربطه هو وإخوته بالأب؛ فإذا كان يصف حب إخوته له بأنه (حب لا مقابل له، ولا حدود، حب ملموس محسوس لا يخفيه أحدٌ ولا يضن به أحد) فإنه يكشف عن

ظاهرة تغيير العنوان فى قصص يوسف إدريس القصيرة

اقتران حبه لأبيه بمفارقة سلوكية يفرضها وضعه الأسرى مما يتبدى فى تفسيره (أنا ابنه الكبير وحبيبه الكبير أيضا. وكان وضعى يحتم علىّ أن أبدو كالرجال تمامًا، وكنت أفعل، ولكنى كنت دائمًا أحن إلى أبى.. إلى طفولتى.. إلى أن أنفض عنى ثياب الرجال وأعود طفلاً أو كالطفل حتى أبدو ابنًا، وحتى أحس أنى ابن). وإذا كان ذلك الراوى يصف أباه بأنه كان هو الآخر يحبه (أكثر من أى شئ فى الوجود) فلعل هذا ما يفسر رغبته أى رغبة الراوى التى يعلنها بقوله: (وطول عمرى كنت أريد أن أظل أحتضنه). وفى هذا كله وفى غيره من الوقائع التى أشار إليها الراوى ما يبين عن أن وجود الأب كان يقترن ببثّ الحب وفيضان النعمة وإشاعة الاستقرار فى حياة أسرته، كما كان عاملاً يجمع أفرادها ليظللهم بظلال المحبة المتبادلة والأمان، ولذا لم غريبًا أن يصف الراوى بيت أسرته بعد وفاة الأب بأنه (قد خرب).. وفى ذلك ما يكفى للإشارة إلى أن فقدان الأب بمثابة فقدان لليد الكبرى.

(٨)

حملت قصة "دستورك يا سيدة" المنشورة فى مجموعة "النداهة"(١٠) فى نشرتها الأولى، بعدد٢٥/٣/١٩٦٩ من جريدة الأهرام، عنوان "حلقات النحاس الناعمة". وهى تصور أرملة دون الخمسين، وحيدة، لا يتواصل معها أبناؤها إلا مرة واحدة أسبوعيًا، دون أن يكونوا مشغولين بحاجاتها الشعورية، فيقترحون عليها أن تشغل وقتها بالذهاب إلى ضريح السيدة زينب. وفى إحدى زياراتها له تزل قدمها فيساعدها على النهوض شابٌ فى الثامنة عشرة من عمره يتيم الأم، فتنشأ بينهما علاقة قصيرة تختلط فيها معانى الأمومة والبنوة بالجنس، ولا تستمر هذه العلاقة طويلاً؛ إذ يقطعها -فيما يخبرنا الراوى الضمنى المهيمن، ذلك الشابُّ لتعود الأرملة إلى وحدتها مرة أخرى فتسعى للتغلب عليها فى ضريح السيدة زينب مرة أخرى.

وقد ورد العنوان الأول للقصة، وهو "حلقات النحاس الناعمة"، ثلاث مرات فى الصفحة الأخيرة من القصة فى سياق يشعر القارئ من تأمله رغبة الراوى الضمنى العليم، والمسيطر فى الآن نفسه، فى تكثيف شعور الوحدة الذى يسيطر بقوة، وقسوة أيضًا، على الشخصية الرئيسية، بل إنه يلف أو يغلّف وجودها ووجود الآخرين المتحلقين معها فى ذات اللحظة حول مقام السيدة زينب، أو هو بالأحرى يسرى بعنف فى كينونة كل منهم.. يقول ذلك الراوى (اقتربت من السور النحاسى المقام حول الضريح، وأمسكت مع الممسكين والممسكات بحلقة من حلقات النحاس الناعم الذى أتخنته كثرةُ الاستعمال. أمسكت بالحلقة وضغطت عليها وتشبثت تمامًا بها، وكأنما الأرض تحتها تنفتح لتبتلعها. لا أحد يحتاج إليها الآن. ولم تعد هى بحاجة إلى أحد. إنها الوحدة الحقيقية كما لم تتصور وقوعها يومًا. "..." وحدة حقيقية لا مهرب منها. "...." فالإنسان لا يستطيع البقاء إنسانًا إلا ابنًا كان أو أبًا، فإذا انتهت رجولته وأبوته عاد ابنًا، وإذا انتهت أمومتها عادت ابنة، قاعدة ليس لها شواذ. ولكنها الآن فى لحظة واحة فاصلة، كوحدة السيدة زينب نفسها وقد تجمع حولها وأمسك بحلقات ضريحها أناس كثيرون، رجال ونساء، وكلهم وكلهن وحيدون ووحيدات مثلها. "....." يحاول كل متزاحم أن يتشبث إلى درجة البكاء والعويل بحلقة من حلقات الضريح، وكأنما ليلغى ما بينه وبين صاحبة الضريح من مسافة، وينجح فى النهاية أن يخرج من وحدته ويحس بها أمه، ولو، كانت أم الجميع.. فهى أيضًا رغم كل شئ وحيدة).

والعنوان الأول للقصة وصفى لا يدرك القارئ مستوى ما من مستويات دلالته إلا حين يجده مكرراً هو، أو ما يقترب منه فى الصياغة، ثلاثَ مرات فى الصفحة الأخيرة من القصة على لسان الراوى الضمنى العليم، فيتكشف للقارئ من سياق تكراره أن الإمساك بحلقة من حلقات النحاس، فى هذا الموقف، تعبير عن فعل استصراخ داخلى يشتعل فى أعماق القائمين به طموحًا إلى الخروج من حد الأنا المتوحدة المستشعرة، بعنف، مرارة وحدتها وافتقادها الأم سعيًا إلى الاستنجاد بالسيدة زينب أو أم العواجز.

وأما العنوان الجديد "دستور يا سيدة" فهو، من الناحية اللغوية، جملة مقول القول لفعل القول المحذوف، وتقديره

هنا أقول أو تقول، وفى الحالة الأولى يكون مقولاً على لسان البطلة أو الشخصية الرئيسية، وفى الحالة الثانية يكون مقولاً على لسان الراوى الضمنى العليم الذى يروى القصة. وسواء ترجّح هذا أو ذاك فمن البين أن القارئ يستطيع أن يتبين العلاقة بينه وبين التعليقات الأخيرة التى قدمها الراوى فى السطور الثلاثة الأخيرة من القصة، وهى (وحيدة فى قبرها. وحولها يتشبث الوحيدون والوحيدات. والفاتحة لها ولهم) فإذا كانت العبارتان الأوليان توجزان دلالة أبانتها الفقرة السابقة عليهما فإن العبارة الأخيرة ترتبط بسياقات التواصل الشفاهى فى الحياة اليومية المصرية مما يرد القارئ إلى إمكان تصور أن إدريس كان يتعامل مع قصه على أنه يتشابه مع القص الشعبى الذى يملك راويه إمكانات غير محدودة للتغيير فيه انطلاقًا من رغبته فى دوام التواصل مع المتلقين. على حين أن تعبير "دستور يا سيدة" الذى يعد صيغة من صيغ الاستئذان التى يستخدمها المصريون عند زياراتهم لأضرحة الأولياء(١١) يشير، فى علاقته بمسلك البطلة فى الفقرة الأخيرة من القصة، إلى رغبة البطلة أو الشخصية الرئيسية فى العودة إلى السيدة زينب أمها الرمزية، والفعلية أيضًا، تعبيرًا، من ناحية، عن رغبتها فى التطهر من فعل الجنس الآثم، وسعيًا إلى اللواذ بتلك الأم للتغلب على وحدتها "القاتلة" من ناحية أخرى.

(٩)

لعل تحليل نصوص القصص السبع من خلال الفرضيتين اللتين طرحتهما هذه الدراسة قد أبان عن أن العناوين الجديدة التى وضعها إدريس لتلك القصص كانت متصلة إما بالبنية الأساسية لعدد منها من حيث قيامها على المفارقة، أو مرتبطة بعنصر من العناصر الأساسية فى القصة ولاسيما عنصر الشخصية الرئيسية، أو حاملة للمعنى المجازى الذى يومئ إليه الحدث الرئيسى فى القصة. كما تبدى عبر التحليل أن العنوان يمكن أن يكون مقدمًا إما على لسان الراوى الذى يسرد القصة، وإما أن يكون تعبيراً عن رؤية الشخصية الرئيسية ومن ثم يكون مقولاً على لسانها. وبذلك كان تغيير إدريس لعناوين عدد من قصصه وسيلة للتأثير فى القارئ.

الهوامش:

١- انظر: حمدى السكوت ومارسدن جونز: ببليوجرافيا يوسف إدريس، مجلة أدب ونقد، عدد ديسمبر ١٩٨٧ ص١٥٦-١٦٢.

٢- لتفصيل الجوانب المشار إليها فى المتن، انظر: عبير سلامة: نداهة الكتابة: نصوص مجهولة فى إبداع يوسف إدريس، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣ ص٣-٤٢.

٣- انظر: يوسف إدريس: النداهة، مكتبة مصر، ١٩٧٧ ص١١٣-١٣٧.

٤- أفدت، فى إدراك ذلك المستوى فى هذه القصة، من حديث للكاتب الكبير الأستاذ خيرى شلبى فى أحد اجتماعات لجنة القصة بالمجلس الأعلى للثقافة.

٥- انظر يوسف إدريس: آخر الدنيا، مكتبة مصر، ١٩٨٠ ص٨١-٩٦.

٦- انظر: يوسف إدريس: أرخص ليالى، مكتبة مصر،١٩٧٧ ص١٦٥-١٧٤.

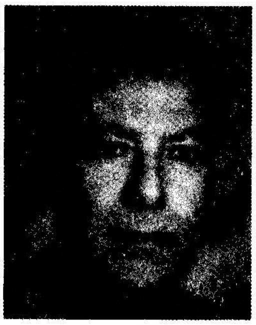
٧- انظر: يوسف إدريس: أليس كذلك، مكتبة مصر، ١٩٨٥ ص٣٩-٥٠.

٨- انظر: يوسف إدريس: لغة الآى آى، مكتبة مصر، ١٩٧٧ ص-ص١٢٥-١٥٣.

٩- انظر: يوسف إدريس: حادثة شرف، مكتبة نهضة مصر، ٢٠٠٩ ص٥٣-٦٥.

١٠- انظر: يوسف إدريس: النداهة، مكتبة مصر،١٩٧٧ ص١٤٠-١٦٦.

١١- يقول أحمد أمين عن كلمة "دستور" إنها تُستعمل عند (زيارة الأضرحة والمشايخ، فيقول الرجل أو المرأة: دستور يا سادة، كأنه يستأذن فى الزيارة) قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، تقديم ومراجعة محمد الجوهرى، المجلس الأعلى للثقافة،١٩٩٩ ص٢٧٢.



◆ شوقى بدر يوسف ◆

صورة المرأة فى رواية "الأفندى" للروائى محمد ناجى

أين أنت يا هى؟
حمروش فى رواية "الأفندى"

تبدو صورة المرأة فى رواية "الأفندى" للروائى "محمد ناجى" وكأنها فى سطوة واقعها الأنثوى تحمل عناصر المراوغة والمكابرة والتحدى، وتضع نفسها فى موضع حواء الخالدة، الرمز الباقى للأنثى فى صورتها الإغوائية الحقيقية. كما يبدو الواقع الذى تتحلق حوله المرأة فى هذا المناخ الحامل للسمات الواقعية فى الإنسان بجانب ما تطلقه الأسطورة والخرافة وواقع العلاقة الأنثوية الذكورية المتفاعلة فى شتى صورها، يبدو وكأنه يتماهى مع ما تريد المرأة تحقيقه فى عالمها الذاتى من طموحات ترتبط بذاتها الأنثوية فى المقام الأول، وبواقع الحياة داخل الأسرة وخارجها، فعلاقة الرجل والمرأة فى صورها المختلفة وفى جوانبها المتعددة هى علاقة أزلية منذ أن خلق الله الأرض إلى أن يرثها بمن عليها، الرجل يبحث عن المرأة لتحقيق ذاته الذكورية، كما أنه أيضا الباحث عنها كمن يبحث عن الحقيقة الكامنة داخله، وهو ما ورد على لسان (حمروش الدكر) إحدى شخوص الرواية فى مقولته "أين أنت يا هى؟" هذه الصرخة المدويّة التى جاءت فى مستهل بدايات النص كبحث دائم عن المرأة التى يعشقها هذا الدكر الرامز لسطوة ذكورية الرجل وفحولته فى هذه البيئة المتفسخة المتهرئة، هو نداء غريزى يطلقه الرجل فى هواجسه أحيانا ويسعى وراءه كل ليلة فى كل زمان ومكان، كما أن المرأة هى الأخرى تبحث لنفسها عن الرجل الذى يحميها ويمنحها الأمان والمال والجاه وتنال منه كل ما تريد المرأة أن تناله من الرجل ": كل شئ يهون فى حياة المرأة إلا الرجل فهو محور صراعها، وجهادها، وهو مبعث سعادتها أو مجلبة شقاءها"(١). لذا نجد فى رواية "الأفندى" أكثر من نموذج من النماذج الأنثوية فى أكثر من صورة، الأم بصورها المتعددة، النساء الثلاث الفاعلات لأدوارهن الأنثوية فى نسيج النص "نازك"، "موزة"، "وداد"، ثم الابنة نور الشخصية المتماهية فى سيرة أمها نازك واللغز المضمر وراء سيرتها الذاتية، كما نجد أيضا الجانب الأنثوى الأخر الكامن فى دهاليز الخرافة الشعبية والتى طرحها



النص فى حكاية العم التى حكاها عن الجد الأكبر "حمروش الدكر"، وشخصيات الجنية المتلونّة فى صور عدة نساء (سميحة ومديحة وصبيحة)، الأنثى التى عاشرت الجد ليال كثيرة وجذبته من مقهى "الدكر"، وجاءته فى أكثر من صورة وأكثر من أسم ": حكى عمى: يا ما جرى لجدنا حمروش، ويا ما حكى الناس على سيد السباع على مقهى "الدكر"، كان المقهى خلف أسواق الذهب والحرير والكتان، بعض النسوان يتسترن بالأسواق، ويتسللن إلى المقهى ليواعدن الرجال. كل ذكر جالس على أريكة وحده كأنه السبع فى عرينه، وجدنا وسطهم فى أعز مكان، جنب الزير والكوز وشجرة الخروع، أعلى من الكل، وأغلى من الكل. كل ليلة يوفى وعده، وصاحبة الوعد تشكره وتزيد أجره، ثم تصرفه قبل أن يصيح ديك الفجر، وتسأله على عتبة بيت الستر: لو صادفتنى مرة أخرى؛ هل تعرفنى من بين النسوان؟، يبتسم للكلام، ويمضى لحاله. كل ليلة وجه جديد، رسم غير الرسم، واسم غير الاسم؛ سميحة.. مديحة.. صبيحة، لكنه يسمع نفس السؤال"(٢) .لا شك أن هذه النماذج الأنثوية التى حفل بها نسيج النص فى جوانبه المختلفة تثير العديد من التأملات حول واقع ما ترفده المرأة فى حياتها الخاصة والعامة. كما تثير حفيظة بعض النساء خاصة ممن كن فى أوضاع مثل وضع نازك الشخصية الحاملة لبعض سنين الإثم والرذيلة. هن فى معايشتهن لهذا الواقع يدركن عن وعى بضرورة التطهر والبحث عن الخلاص المؤكد بأى وسيلة من الوسائل، فما تصنعه بعض النساء من ابتداع شعائر يوقظن بها مظاهر التطهر والخلاص خاصة فى نهاية الحياة وأفول نجمها. فقد ": ابتدعت امرأة شابة كانت بغيّا، بمساعدة العديد من النساء الأخريات، شعيرة معينة، وفيها تقذف بالأحجار إلى البحر صائحة بألمها وانتهاكها: حمولة العار، والإثم، والغضب الذى كانت تحمله وحدها طول السنين. ثم ترمى إلى البحر بالأزهار الجميلة لتطوف على سطحه بغير هدى، وهى تنادى مع كل زهرة ترمى بها بالقوة التى استعادتها لنفسها: براءتها، شبابها، إحساسها الجنسى، جمالها، تحكمها فى جسدها"(٣) ربما تكون هذه الشعيرة العجائبية تحمل داخلها مظهرا من مظاهر إحساس المرأة بضرورة التطهر والبحث عن مجالات الخلاص، عن طريق الألم، والمعاناة، والموت، هى أحوال تسير فى النهاية إلى الطريق المحتوم، لكنها تستشعر من هذه النهاية رؤيتها الذاتية إزاء الواقع، تحاول أن تأخذ منه ما عجزت عن أن تحصل عليه فى كل حياتها، الإنسان فى الداخل يحمل هم الدنيا، ولكنه فى النهاية يزهد فيها ويطوى الأيام بما تبقى منها من النذر اليسير، ربما كانت هى أحوال المرأة فى هذا النص الروائى المجادل فى رؤيته وأسئلته الخاصة، فشخصية "نازك" فى النهاية كان هو الأمل الذى عاشت من أجله، ابنتها نور، وعندما حققت هذا الأمل رحلت فى سلام، وكانت أحوال "موزة" الشاعرة الخليجية هى العودة إلى أهلها مرة أخرى لتعاود ما تستطيع أن تعيشه من أوهام، ولتحقق ما عجزت أن تحققه فى غربتها، وأحوال "وداد قروى" الإذاعية المرموقة هى التخلص من الزيف الذى مثلته هذه القطع الغالية من الأحجار الكريمة والذهب الرخيصة فى نظرها بعد أن طوت الحياة كل ما كانت تعيشه وتحلم به فى واقعها المنزوى. ": أظن أن فى داخل كل إنسان كائنا آخر متأملا، يستقبل الأمور بلا حزن ولا ابتهاج، ويعيد فحصها فى خفاء النفس. لا نحس به فى البداية، لكنه ينتفخ ويكبر مع الأيام. نكتشف فى مرحلة ما أنه يحتل داخلنا مساحة أكبر مما نظن، يكاد يملأنا، وأن الشخص الحى مجرد قشرة خارجية".(٤)

نجح الكاتب فى أن يوازن فى هذا النص بين رؤيته تجاه أحوال المرأة من خلال هذه النماذج الإنسانية التى استقاها من أكثر من موطن من مواطن الحياة وبين عمق التجربة السردية التى قدم من خلالها سردا يستطرد فيه أحوال الناس وتجاربهم الذاتية فى الحياة من خلال منظور له غرائبيته كما أن له فى نفس الوقت واقعيته

صورة المرأة في رواية "الأفندي" للروائي محمد ناجي

الخاصة، وفي ذلك يقول الكاتب في إحدى شهادته": الرواية عندي هي شراكة بين كاتبها والقارئ. فالفعلان قرأ وكتب متلازمان، ولا تكتمل عملية منهما بدون الأخرى. وأظن أن هذا المعنى قد تكرر على لسان أبطال رواياتي.. في رواية (الأفندي) تقول نازك: كل كلام يلزمه اثنان، لسان يقول وأذن تسمع، أما كلام الإنسان مع نفسه فهو خيال كلام. وفي رواية (العايقة بنت الزين) يقول سمعان البصير: المسمع الحلو زينة الكلام. وفي رواية (لحن الصباح) يقول نانوس: ليس المهم من يحكي إنما المهم من يسمع".(٥)من هنا نجد أن في الرواية أكثر من بُعد من أبعاد التناول، هناك بُعد ذاتي وبُعد هامشي وبُعد تخييلي استطاع الكاتب ونجح من خلاله في أن يعبر عن المرأة في أوضاع مختلفة وفي مراحل متباينة تتناسب مع المستوى التطوري لحالتها خاصة عندما تجلت ازدواجيتها المحتدمة في ذكورية الرجل فهي معه وضده في نفس الوقت، وهي السمة التي اشتغل عليها محمد ناجي منذ بواكير أعماله الأولى في "خافية القمر" ١٩٩٤ من خلال الميراث السردي الشفاهي النابع من الذاكرة المصرية العفوية خاصة ما تضخه المرأة من أقوال وأفعال غريزية تعزز بها قدرتها على المناورة والمراوغة والمكابرة في بعض الأحيان في علاقتها بالرجل، وقد استطاع الكاتب السارد أن يتكأ على مفهوم اقتصادي واقعي نشأ من عصر الانفتاح الاقتصادي، وتغلغل الطبقات المتسلقة في مناحي الحياة المختلفة الاقتصادية والثقافية والسياسية واستثمار قدرتها وأساليبها الخفية عند بعض مستثمريها والمتكسبين من ورائها بطرق ملتوية في الوصول إلى مآربهم الذاتية بشتى الطرق المكيافيللية الملتوية، وكانت المرأة هي إحدى الأساليب التي استخدمها عصر الانفتاح في تسليك أمور التجار والمنتفعين بهذا العصر.

الراوي السارد

الراوي السارد هنا هو الراوي المشارك، المتحدّث باسم الشخصية الرئيسة في النص، والمحرك لكل الأحداث، والمتماهي مع كل شخصيات النص صغيرا وكبيرا هو هنا حامل العنوان وعتبته الأولى "الأفندي"، أو حبيب الله الأفندي حمروش الدكر، كما جاء ذكره في نسيج النص، في أسمائه تكمن رؤية التفاعل مع جزئية مهمة من الرواية وهي جزئية المهنة التي تحدث عنها باستفاضة وحدد من خلالها الكثير من شخصيته الفاعلة والمتفاعلة مع كثير من أحداث وشخصيات الرواية": "الأفندي"؛ هذا أنا بالضبط. أعطيت نفس الاسم، اخترعته المصادفة، كسوته لحمي ونفثت فيه أنفاس حياتي ليصبح شيئا مميزا. اسم وهمي؛ لا وجود له في سجلات الأسرة، ولا في عقود الأملاك والشركات، لكنه يفرض وجوده بقوة، ويحظى بأرفع الألقاب؛ البك والباشا".(٦) هو اسم له ترميز خاص على مستوى الواقع في البيئة التي نشأ فيها، في الأحوال التي اكتسب منها خبراته وعلمه، من الشخصيات التي احتك بها وتفاعل معها شكلا ومضمونا، كما تحدث الكثيرين عن لقب الأسرة (الدكر)، خاصة ما ذكره العم عن الجد الأكبر حمروش والذي لقب بـ(الدكر) وأصل ماهية كلمة الدكر كيف جاءت وكيف أطلقت على العديد من الشخصيات، لقد جاءت هذه التسمية من مهنة (الدعارة) مع النساء.

كما تكمن في كلمة الأفندي وقائع الشخصية الرئيسة صاحبة الخبرات المتعددة في مجالات عدة اكتسب خبراتها حبيب الله الأفندي من الواقع المزري المأزوم، ومن بيئته المتدنية التي واكب نشوءها في البيت والحارة والناس، دخل مجال السياحة على الرغم من دراسته للعلوم الفيزيائية والفلكية وكأنه وظف هذه الدراسة في مجال اقتناص الفرص مع السياح بطرقه الخاصة والذاتية، كما صرح هو بذلك، هو يتمسك بهذا الاسم، وما زال يحملها في بطاقة الهوية كما كتبت أول مرة؛ "حبيب الله الأفندي"، مرشد سياحي.

الأب هو "سي الكلام" كما أطلق عليه زبائنه، صاحب صالون يخدم أهل المنطقة والحي، هو شخصية لها سماتها الخاصة في هذا الواقع، يتحدث كثيرا عن الأحوال في

أوجهها المختلفة والمتباينة، ويحاول أن يفتى فيما يعرف وفيما لا يعرف، كان متلصصا على الكثيرين الجيران والأهل والأصحاب، حتى على زوجته، علاقته بزوجته ملغزة وغريبة، هناك صدام مضمر بينهما، استحوذ كثيرا على هاجس الابن "الأفندى" الصغير، هى دائما تصده ": أمى نفسها لم تسلم من تلصصه، تسمع صرير الباب فى ظلام الليل فتنتفض فى السرير، وتقطع طريقه على العتبة: ماذا تريد الآن..؟ كنت تريد الولد، وأنا أنجبت لك الولد، أعطيتك كل ما كنت تريد، فدعنى فى حالى"(٧)

كانت الأم "ملاك" هى المرأة الأولى فى النص ": أنا كنت أناديها، "ماما"، ويسميها الناس "ملاك"، هى كانت تشبه شيئا مثل ذلك فعلا حين تقف أمام الشباك المستدير فى غرفتنا، ونور الشباك يرسم حول وجهها هالة القديسين"(٨) أتت به إلى الحياة لمجرد أن تحقق أمنية زوجها "سى الكلام"، الأم التقليدية العائشة حقيقة الأسرة هى التى تخدم الأسرة، كأى أم مصرية، ولكنها فى مأساتها مع زوجها يكمن لغز لم يستطع الراوى أن يجد له حلا، كانت دائما ما تصد الأب. ماتت الأم ودفنت فى مقابر غريبة عن مقابر أسرة الدكر، المرأة فى هذا النص جسد مغترب، ومتحقق من النهاية، ولكنه ينحاز دائما إلى الحياة، وفى "حديقة الحواس" نجد أكثر من مظهر من هذا المظاهر الأنثوية التى تألقت وتوهجت فى واقعها فصارت كالحرف والكلمة، فالحرف هو لغة التذكير أما الكلمة فهى لغة التأنيث كما قال ذلك ابن عربى.

"نازك" أو غادة الكاميليا

تمثل نازك فى رواية "الأفندى" عنصرا رئيسيا فى نسيج النص بتماهيها مع واقعها الملتبس، والمستلب، والمستمد من هويتها الأنثوية الفاعلة فى حياة ذاتها وحياة الآخرين، وتماهيها أيضا مع مخيلتها الخصبة المليئة بحكاوى وخرافات متعددة تنهل منها وتحكى حولها أشياء غرائبية وعجائبية كثيرة حول أمها وستنا والواطى الذى وطأها ولم يعترف ببنوة ابنتها. وأشياء أخرى كثيرة تحكيها من واقع مخيلتها الشعبية الشفاهية، تسرد فيه حكايات شعبية خرافية تستمدها من واقع حياتها وواقع ما تراه حولها حسبما يمليه عليها موقفها مع كل من تحيط بهم، هى تستمد شخصيتها من البيئة الشعبية التى تحاول أن تجد لنفسها مكانا فاعلا فيها كما أنها تضفى على شخصيتها إطارا من الخبرات الأنثوية المكتسبة والموروثة من أمها. تتكسب من قراءة خطوط الكف والفنجان فى مقاهى الخان وردهات الفنادق المتواضعة. أحاديثها كلها تتكىء على الخرافة ونداءات الموروث الشعبى الغرائبى، تحدث الناس بأسلوب غريب وتعبيرات غامضة، علاقتها بالراوى علاقة عشق لكنها فى نفس الوقت علاقة تحكمها المنفعة من الجانبين كل منهما حذر من تصرفات الآخر تجاهه. هى تقترب وتتلّون بتماهى الأنثى، هو يحاول أن يحصّن نفسه ضد هذا الممارسات الأنثوية الماكرة ": أفهم هذا البرنامج جيدا؛ تقترب منك حتى تتلبسك وتسكن أنفاسك، ثم تغادرك فجأة، وتتركك بلا روح، لعبة الحياة والموت، فهمت البرنامج وحصنت نفسى ضده. أتركها أحيانا تلاعب نفسها"، هو دائما يرى فيها الحية برعشتها الملساء وفحيحها المخيف خاصة عندما تناديه بندائها الخاص" يا وعدى!.، كانت تناديه دائما بهذا النداء الغريب ": صدقنى أنت وعدى، اسمك مكتوب عند ربنا، اسمك الحقيقى"(٩)هى كانت تعطى نفسها لمن تريد أن تعطيه إياها، دائما تغيب ثم تعود بعد الغياب بحجج كثيرة وكلام غير معقول، تشبه إلى حد كبير غادة الكاميليا فى رواية ألكسندر دوماس، يجمع بينهما تناص الشخصية، أعطت غادة الكاميليا نفسها لكل من رغبها، وكتبت فى إحدى رسائلها تقول ": لماذا أعطيت نفسى؟ لأن العمل الشريف ما كان له أن يعطينى الترف الذى تعطشّت إليه بشكل لا تمكن مقاومته، مهما أبدو فى ناظريك، فإننى أقسم يمينا بأننى لست طمّاعة ولا متفسخة. كل ما أردته هو أن أعرف طعم بهجة الذوق الفنى وجمال رقته، وأتذوق سعادة الحياة فى مجتمع راق ومتحضر".(١٠) هذا ما كانت تفعله نازك، تعطى نفسها من أجل أن تدبر المال لتربية ابنتها "نور"، هى لا تريد أى شئ من الحياة سوى أن ترى ابنتها صورة أخرى غيرها، كانت تضحى بنفسها وجسدها

صورة المرأة في رواية "الأفندى" للروائى محمد ناجى

وروحها من أجل أن تكبر ابنتها وترى النور الحقيقى للحياة، هى صورة أخرى من غادة الكاميليا لكنها فى شخصية ملتبسة. كانت من بيئة مهمشة ومتدنية إلى أبعد الحدود، ": كانت أمها (ردَّاحة) مشهورة أيام كانت معارك الكلام مهنة للنساء الفقيرات، يؤجرها الناس لشتم خصومهم فتقطع طريق الأعداء بالردح على مداخل الحارات. حين بارت المهنة اشتغلت بقراءة الطالع، ولما ضعفت صحتها جلست تتسول قرب باب الفتوح"(١١)ولعل الطلاسم المستخدمة فى حكايات نازك عن ثنائية الخير والشر فى نسيج ما تحكيه هو رد الفعل الحادث مما تعانيه فى حياتها وورثته عن أمها (الردَّاحة) القديمة فى الحى، فهذه الحكايات الرامزة نجد لها كثير من التناصات فى حكايات ألف ليلة وليلة، وفى الحكايات الخرافية الشعبية المتناسلة مما يرويه العامة فى مجالات الشعوذة والخرافة. فهى تمتح فى أجزاء من نسيج النص، ربما تكون نازك هى الشخصية العجائبية وهذه الكتابة الإبداعية التى تأخذ فى رأينا شكل آليات إخراج وعمل الحلم إذ يكتب نجيب محفوظ إبداعا جديدا يشبه شكل الحلم من حيث مضمونه – محتواه – وطريقة إخراجه – التى توصلت إليه نظرية التحليل النفسى على يد مؤسسها سيجموند فرويد frued حيث تعتبر تلك النظرية أن للأحلام شكل ومضمون له دلالاته الخاصة– ويحضرنا هنا اعتراف نجيب محفوظ عن نفسه بأنه لم يقرأ كتاب تفسير الأحلام لفرويد والذى ترجمه للعربية العلامة والفيلسوف والمحلل النفسى مصطفى صفوان – ومحاولين من جانبنا – ونأمل أن يحالفنا التوفيق – التوصل إلى أن نجيب محفوظ يصدر عنه إبداع هذا الشكل الفنى الجديد كما يصدر النور عن الشمس الذى يأخذ ألوانا متباينة خلال فترة النهار ففى الصباح يكون لون الضوء مختلف عن وقت الظهيرة وأيضا عند لحظات الغروب، فقد كتب نجيب محفوظ روايته التاريخية فى البداية ، ثم الرواية الواقعية ، ثم الرواية الرمزية وأخيرا الأحلام – ذلك الشكل واللون الإبداعى الجديد – ، وخطتنا فى قراءة أحلام فترة النقاهة ستقوم على اعتبارها شكلا أدبيا جديدا وليست أحلام بأى من نوعيها أحلام النوم أو أحلام اليقظة ، وقد غلب على هذا الشكل من الإبداع أنه كتابة أدبية رائقة محملة بكل ألوان الصور البلاغية والتعبيرات العاطفية والرمزية والصوفية التى تناسب المرحلة العمرية التى بلغها نجيب محفوظ ، وقد صيغت تلك الكتابة الأدبية وفق آليات إخراج الأحلام من حيث الرمزية الدالة على نجيب محفوظ ، والتكثيف والإزاحة، وسنبحث عن رمزية المرأة / باعتبارها الحياة / التى تتفق مع عمق رؤية نجيب محفوظ ، ومعتمدين فى دراستنا الحالية على التحليل النفسى الذى لم يعد مجرد كشف عن الصراعات النفسية أو العقد التقليدية الموجودة فى العمل الأدبى بقدر ما عليه أن يوضح وأن يصف لغة العقل الباطن الرمزية وما لها من خصائص أصيلة، وأن الظاهرة النفسية والدال قد انعتقا من البيولوجيا لتدخل إلى عالم السيميولوجيا – علم المعانى – فالعمل الأدبى أصبح يمثل فى متون هذا النسيج هى التى تتبدى ملامحها وصيغة واقعها بظهورها واختفائها كثيرا، بأشواقها الغرائبية وبترانيم عشقها التى تطلقها كلما طالعت وجه الراوى الأفندى بهذه الصيحة الغائرة فى الذات "ياوعدى"، بصورتها المتناسلة عبر أحوال النص ومسالك دروبه المختلفة والمتنوعة.

ربما تكون شخصية الجنية (سميحة ومديحة وصبيحة) التى كانت تأخذ معها حمروش الدكر كل ليلة من جلسته المعهودة فى المقهى ليذيقها فنون الجنس كما تريد. ثم ما تلبث فى النهاية أن تتركه فى حيرته، وتسبب له الخبل والبله بعد الليلة السابعة التى نسى فيها لباسه ومداسه فى بيت الوعد وانصرف فزعا عريانا، لقد أرادت نازك أن تنسب ابنتها إليها هى وحدها فقط، لذلك أهملت تسجيلها فى سجل المواليد ولم تهتم بهذا الموضوع إلا عندما وصلت الابنة إلى سن التعليم، حينئذ فطنت إلى عنف المأساة التى وقعت فيها فلجأت إلى الأفندى حتى يقوم بتسجيلها ولم تلق بالا إلى المبلغ المطلوب كرشوة وهو ثلاثة آلاف جنيه، بل دفعته عن طيب خاطر حتى تحمى ابنتها من هول ما كانت هى مقدمة

عليه، صورت لها أنانيتها بأن الابنة لها هى فقط لذا فهى لم تظهر أمام المجتمع إلا عندما ماتت نازك، وكما قام الأفندى بتسجيل الابنة فى سجل المواليد، كان لزاما عليه أيضا أن يقوم بتسجيل الأم فى سجل الوفيات.

المرأة.. الشعر والقلق

الشخصية الأنثوية الثانية الفاعلة فى النص هى شخصية شاعرة أتت من الخليج بحثا عن ذاتها، هى تصرف بسخاء كبير، وتحمل معها دائما ديوانها الوحيد "أمطار القبلات"، تحدثت عن نفسها قالت أنها من أسرة كبيرة جدا، أهلها أصحاب نفوذ، ولديهم أتباع وخدم، لكنها تضيق بحياتها فى بلدها وتعشق الحرية، كانت تحب شاب ابن أحد من يعملون لديهم، اصطدمت بالواقع المرير والمأزوم، هربت من واقعها وجاءت إلى القاهرة، تريد أن تزور كل الأماكن، وتعيش بين الناس، كل الناس. تحلق حولها الكثير من المثقفين المتسلقين والأدباء المتأدبين لسخائها المرضى، هى أيضا تركت لهم الحبل على الغارب، فجاسوا خلال الديار، القلق هو السمة الغالبة على شخصية "موزة" لذا كان الاستحواذ عليها سهلا، اقتربت منها نازك وازدادت علاقتهما من خلال تفاصيل كثيرة وصغيرة للغاية، نتف، ووشم، وتدليك، وقراءة طالع، وأحيانا مخدرات. لم يعد الشعر فقط هو ديدنها بل إن هواجسها وخيالات الشعر عندها كانت تبدو أحيانا تسير فى طريق متعرّج، فلم تعد تلك الفتاة المنطلقة التى تعرف عليها الراوى منذ زمن بعيد، بل صارت امرأة مثقلة بهموم العمر والغربة، تبدو فى أغلب الأوقات مجهدة وقلقة، وقد تناثرت حول فمها تجاعيد خفيفة بحكم السن والضغوط النفسية العميقة المسيطرة عليها، كان عشقها لحفيد عبيد أهلها هو سبب أزماتها الذاتية، تتحدث كثيرا عن ذلك وتوسمه بالجبن، فهو يخشى على نفسه وعلى أهله من أهلها هى ": كانت تزداد قلقا وتوترا يوما بعد يوم، وتحاول أن تغطى همومها الحقيقية بمناقشات ملتهبة فى السياسة والأدب. ساقها ذلك إلى خلافات كلامية حادة مع أغلب أصحابها"(١٢)عاشت فى القاهرة فترة من حياتها الثقافية والواقعية، اصطدمت بالعديد من الإشكاليات والقضايا الإنسانية التى حتمّت عليها الاستمرار فى هذه الحياة بزخمها وفاعليتها مع الشعر والفيلم والثقافة والمتسلقين وأصحاب النفوذ حتى فاجأت الجميع بقرارها المصيرى الذى اتخذته بعد أن عانت كثيرا من الوسط الثقافى، أقامت حفل كبير دعت إليه كل من له صلة بها ": أغلقت التلفزيون الذى كان يذيع لقطات عن سقوط بغداد، واستهلت الحفل بكلمة أبلغتنا فيها بأنها فخورة بنفسها لأنها اتخذت أهم وأشجع قرار فى حياتها. انتظرنا الجملة الحاسمة بصمت، وهى نطقتها ببطء:

لن أرى وجوهكم بعد اليوم.

صفق فايز بحماس، وداعبها ضاحكا:

هذا خير لنا.

أنا أتكلم بجد. صدقونى؛ مللتكم وقررت ألا أعود إليكم أبدا، وأن أشطبكم من ذاكرتى تماما. لا يعنينى إلى أين أذهب، لكننى سعيدة لأننى لن أرى وجوهكم مرة أخرى. احتميت بكم، لكنكم غير قادرين حتى على حماية أنفسكم"(١٣)

المرأة وزيف الواقع

الشخصية الأنثوية الثالثة الفاعلة فى النص هى شخصية "وداد قروى" مذيعة سابقة بالتليفزيون أطاحت بها قضية الشرائط وهى قضية كما يبدو من الاتكاء عليها وكما اعترفت عنها فى لحظة ضعف قضية أخلاقية، يقول السارد عنها ": تعرفت عليها بالصدفة، رأيتها أكثر من مرة على مقهى البستان، ببنطلون جينز وحقيبة من الخيش"(١٤) شخصية نمطية استعراضية بها كثير من النرجسية الذاتية، لذا كانت حياتها لا تخلو من فضائحية المسلك، ترتبط بنمط من البشر ترى فيهم طموحاتها الذاتية ثم سرعان ما تخلو إلى نفسها بعد أن تكون قد حصلت على أشياء، ترى هى فيها أقصى ما تستطيع أن تحصل عليه، فى حياتها أشياء ملغزة، وفى أحاسيسها مناطق مضمرة تحاول أن تكون لها شعيرة خاصة بها فى ملابسها وعلاقاتها وحياتها الخاصة، تحاول أن تعوّض ما فقدته فى حياتها العملية بعد خروجها من

صورة المرأة في رواية "الأفندى" للروائى محمد ناجى

مبنى التليفزيون، بالنزول إلى مجتمع المثقفين والفنانين، يعرض عليها المنتج خورشيد أن تشارك فى فيلم من إنتاجه، ترى فى الأفندى بغيتها ومستشارها الخاص بعد أكثر من لقاء، تحاول أن تحقق ذاتها من خلال خبرته الحياتية المليئة بالمحكات الاقتصادية والثقافية والاجتماعية، كان إحساس المرأة تجاهه ينم عن خبرة أنثوية فيما ينفع وفيما لا ينفع، لذا كان إحساس المرأة بكيانها فى مواقفها الذاتية هو الذى يصور المركزية الحسية والروحية التى هى فى طور التكوين لذا كان استخدام المرأة الجسد فى شعائر الحياة اليومية وتزاحم البحث عن طاقة التواجد والحضور الذاتى فى جنباتها المختلفة هو المحرك لذات هذه الشخصية الفاعلة فى المجتمع الثقافى، هى كانت مولعة بأشياء بسيطة وتافهة كالهنود الحمر اهتمت بالخرز الملون والأحجار الكريمة تفرح بما يجرى حولها، بينما الحياة بواقعها المزرى والمأزوم تنسحب منها تدريجيا. حينما أحست بالواقع الثقيل يجثم على ذاتها بدأت فى بيع القطع الغالية من الذهب والهدايا الممنوحة لها من قبل بعض الشخصيات المرموقة فى المجتمع. ثم بدأت فى التصرف فى القطع صاحبة الذكريات المجتزأة فى حياتها. تحكى عن كل قطعة حكايتها وكأنها أجمل ذكرياتها. كانت لاختلاط المشاعر وحركة الأحاسيس الداخلية المتضخمة لدى وداد قروى هو الدافع إلى انحدار الطريق نحو العزلة، لذا كانت حاجتها إلى المال والجنس فى مراحله الأخيرة لديها والحفاظ على الحد الأدنى من مسحة الحياة اللائقة هو هدفها فبدأت فى بيع كل ما تحوزه من ذهب وأحجار كريمة لتسد به هذه الفجوة التى بدأت فى الاتساع فى حياتها، وتحركت بجسدها ومشاعرها وذاتها تجاه الراوى ليعزز لها مكانتها الاجتماعية ببيع هذه الأشياء والتى توسمت فيه نزعتها تجاه الجنس فقادها ذلك إلى الفراش وإلى أشياء أخرى حتى كان الرحيل فى النهاية بعد أن اعتزلت الجميع وزهدت فى حياتها فى نهاية المطاف.

"نور" الابنة الأم

"نور" هى ابنة نازك التى ظهرت فى نهاية النص وكأنها تنهى ما بدأته أمها بطريقة عفوية وتلقائية، كانت صورة طبق الأصل من أمها من ناحية الشكل والصوت والصورة، أعادت إلى الراوى ما ضيَّعته الأيام، عرفها من صوتها الذى يشبه صوت أمها عندما اتصلت به لتخبره بأن أمها ماتت. ": كانت نور مذاقا مدهشا. أشم فى صباها رائحة شبابى، أستعيد ذلك الوهج الأول، القلق الأول. هى نازك نفسها بملامحها ورائحة شهوتها الفواحة، لكنها نازك جديدة، بكر لم تلوثها الحياة بعد، وأستطيع أن أطمئن إليها. علىّ أن أغامر بهذا التوهم".(١٥) لَوح الراوى لها بالمال والجاه والثروة، هى شابة صغيرة، وهو فى خريف العمر ولكنه لا زال يتسلق ويحاول التمسك بأهداب الحياة من أصلب أعوادها، فاتحها فى الزواج، ولكنه صدم عندما أخبرته عن اسم أبيها الحقيقى والتى كانت أمها تناديه به وهو "وعدى". لقد كان هذا "الأفندى"، أو "وعدى" كما كانت تناديه نازك، سليل أسرة الذكر السادرة فى غيها الجنسى الأزلى هى الرمز الباقى لذكورية الرجل فى كل زمان ومكان. كانت المرأة هى كل همه فى الشارع والمقهى الثقافى وفى الحياة، الواقع بالنسبة له يتبدى فى صورة المرأة والمال والذهب والفرص التى لا تأتى سوى مرة واحدة فى الحياة لذا فقد استغلها هذا "الأفندى" الرامز لكل الرجال فى كل زمان ومكان.

الخاتمة

النص به كثير من الاستطرادات المحملة على نسيجه والمتماهية أحيانا مع الأحداث وربما هى فى بعض الأحيان تمثل زوائد سردية مقحمة على النص، وإن كانت فى بعض الأحوال تخدم الحدث وما يحيط به من أحوال وظروف حياتيه وإنسانية وتفسر ما تفعله الشخصيات فى محيط حياتها. كما أن هناك ثمة ملاحظة أخيرة فى هذا النص وهو أن رواية "الأفندى" قد صدرت فى طبعتين، الأولى عن دار الهلال فى مايو ٢٠٠٨ والثانية

فى مكتبة الأسرة عام ٢٠٠٩ وقد صدرت الطبعتان وبهما بعض الصفحات البيضاء عددها أربع صفحات فى مواضع مختلفة وقد كان يجب أن يستدرك المسئولون فى الهيئة العامة للكتاب فى طبعتها الثانية هذا الخطأ الذى وقعت فيه دار الهلال، وباستقراء الصفحات السابقة واللاحقة للصفحات البيضاء نجد أن هناك سرد مبتور وأحوال مضمرة حول صفقات معينة مريبة وعلاقات نسائية ملتبسة ومستلبة الأحاديث والسرد عنها، ربما أزيلت هذه الصفحات وتم التعتيم عليها، ربما هو أيضا عيب أو خطأ فنى فى الطباعة أو فى الحياة أو فى محتويات الواقع المعاصر، ربما وربما، فقد احتوت الرواية على كم لا بأس به من الغرائبية والفضائحية، إلا أن هذا لا ينفى عنها أنها من الأعمال الروائية المتوهجة والتى صدرت فى الآونة الأخيرة والتى تمثل حالة خاصة من حالات الكتابة عند الكاتب، عبرت وجسدت واقع الحياة فى مرحلة من المراحل التى شهدتها حياتنا المعاصرة منذ نكسة يونيو وحتى ما بعد الانفتاح الاقتصادى الذى طال كل أوجه الحياة فى حياتنا المعاصرة.. لكنّ السؤال الذى يطرحه نفسه فى هذا المقام هو هل هناك فعلا أحداثا حقيقية داخل هذا المتن الروائى، هل يحمل النص داخله على وقائع وأشخاص من الواقع وليس للمتخيّل دخل فى تأسيسه، فالرواية كشكل من أشكال التعبير الأدبى، استطاعت أن تتعامل مع الكثير من جوانب الحياة، وكانت فى كل الظروف تقدم حياة أخرى كاملة ومستقلة لأبطالها، سواء كانوا أبطالا واقعيين يمثلون عينات من الواقع الحقيقى أو كانوا أبطالا متخيلين. فمن خلال المتخيّل الأسطورى الكامن فى نسيج هذا النص، وبين الواقع وحقائقه نجد ثمة وشائج قوية تصل الواقع بما هو حقيقى مثلما قال عنه جوجول سابقا، إن هذا حدث!

الإحالات

١- الجامحة (رواية)، أمينة السعيد، سلسلة اقرأ، يوليو ١٩٥٠ ص١٣٣

٢- الأفندى (رواية)، محمد ناجى، روايات الهلال، القاهرة، ٢٠٠٨ ص ٢٠

٣- الصوفية النسوية.. الغوص عميقا والصعود إلى السطح، كارول بى كريست، ترجمة مصطفى محمود، آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٦ ص٢٢

٤- الرواية ص 191/192

٥- حوار مع الروائى محمد ناجى حول الرواية، حاوره أسامة فرج، الأهرام، القاهرة، ع ٤٤٦١ ١٧ مارس ٢٠٠٩

٦- المصدر السابق

٧- الرواية ص١٦

٨- الرواية ص١١

٩- الرواية ص٩

١٠- الساقطة المتمردة.. شخصية البغى فى الأدب التقدمى، خالد القشطينى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠ص٧٠

١١- الرواية ص٢٧

١٢- الرواية ص١٩٠

١٣- الرواية ص٢٢٩/٢٣٠

١٤- الرواية ص١١٧

١٥- الرواية ص٢١٨



◆ الدكتور يحيى عبد العظيم ◆

نحو تقسيم أدبى جديد للأدب فى العصر العباسى

جالسًا فى معهد مخطوطات جامعة الدول العربية؛ أبحث عن مخطوط مما أعيانى البحث عنه مطبوعًا، وإذا برجل قد تجاوز عقده الخامس تقريبًا. كان يبحث عن أحد فهارس المخطوطات؛ بادره الموظف المسئول سائلاً: إن كان يريد مساعدة، وفى أى فرع من فروع المعرفة هذا المخطوط الذى يبحث عنه؟! فأجابه: إنه فى علم الطب. وحينما توجهت لتدوين اسمى فى كشوف زائرى المعهد؛ اكتشفت أن هذا الرجل يابانى الجنسية.

تحسَّرت على تراثنا العربى الذى أهمله المهملون، ووصفه الخانعون بالضعف وعدم القيمة، واتخذه الأفاقون - بعد تشويهه- وسيلة للكسب السريع دون أن يعطوه حقه من البحث والدرس، إضافة إلى أنهم يبخسون المحققين الأصليين أشياءهم. فهم يسرقون النص، ويهملون محققه؛ بما يؤدى إلى توقف حركة التحقيق عند نصوص معينة تم نشرها من قبل؛ لأنها مما خف وزنه، وكثر عائده. غير عابئين بأى جهد بذله أناس أخذوا على عواتقهم أن يخرجوا هذا التراث فى ثوب أكثر صفاء ونقاء إلى النور.

لقد استَشْرَى فى حياتنا كثير من "الفوضى الفكرية التى ضربت أطنابها فى أرجاء الأمة العربية، وباعدت بيننا وبين موارد الأدب العربى القديم ؛ جعلت أبناءنا ينظرون إلى هذا اللون الثقافى نظرتهم إلى شىء غريب عنهم"(١) بما أشاع نوعا من العزوف عن هذا التراث الذى يحمل عبق تاريخنا المشرق.

ولأنه حدث نوع من التراجع والردة عن الأدب العربى وتراثه السامق على أثر ادعاء مغرض يدفعنا دفعا "إلى توهين شأنه وتحقيره ورميه بالضعف، كما رميت لغته من جانب آخر من ضعاف النفوس الذين يودون أن لو زالت هذه اللغة، وضاع أدبها، وامَّحت ثقافتها فى لمحة الطرف، أو غمضة العين"(٢). بالإضافة إلى معاملة النص المحقق علميًّا على أنه لا يزيد على إعادة كتابة نص فقط ؛ وهو ما دعا كثيرًا من المحققين الجادين إلى ترك هذا المجال المهم.

إن هذا الواقع المؤلم فى النظر لتراثنا العربى لحرىٌّ أن نقف دونه وقفة تعيد له دبيب الحياة فى هذا الجسد الملقى فى مخطوطات، أو ميكروفيلمات؛ لا يكاد نصيب العالم العربى والإسلامى منها- وهى تراثنا- يزيد على أربعة فى المائة من

التراث العربى المخطوط.

وإذا كنا لا نستطيع أن نؤرخ لأدب أمة دون أن يكون تراث هذه الأمة ماثلاً بين أيدينا فإن عميد الأدب العربى د.طه حسين يؤكد أن تاريخ الآداب "يجب أن يجتنب الإغراق فى العلم، كما يجب أن يجتنب الإغراق فى الفن"(٣) ذلك أن مؤرخ الأدب يجب أن يكون ملماً بكثير من العلوم التى يحتاجها سبيلاً لتنفيذ عمله، فالمسألة ليست اعتباطاً؛ إذ إن تأريخ الآداب "علم له أصوله وقوانينه ومناهجه"(٤) ومن هذا المنطلق لا يصح أن تغيب عن مؤرخ الأدب هذه الأصول أو القوانين أو المناهج التى يجب عليه أن يحيط بها محققو التراث العربى بشتى فنونه.

ثقافة المحقق

لذلك لا بُدَّ لمؤرخ الأدب "أن يتقن علوم النحو والصرف والبيان والتاريخ، وإلى أن يتقن بنوع خاص مناهج هذه العلوم كلها. ثم هو مضطر فوق هذا كله إلى أن يتقن مناهج البحث الأدبى نفسها، فيعرف- وهذا ما يهمنا- كيف يستكشف النص الأدبى، فإذا استكشفه، فكيف يقرؤه، فإذا قرأه، فكيف يحققه ويضبطه.

فإذا فرغ من هذا كله، فقد فرغ من عملية الإعداد، ووصل إلى عمله الأدبى الصرف الذى يظهر فيه ذوقه، وتتجلى فيه شخصيته. أريد أن أدرس شعر أبى نواس، فأنا مضطر أول الأمر إلى أن أبحث عن هذا الشعر. ولهذا البحث المنظم قواعده وأصوله، فإذا وجدت هذا الشعر فأنا مضطر إلى أن أقرأه، وأحقق نصوصه، وأقارن مقارنة علمية دقيقة بين النسخ التى تشتمل عليه.

فإذا استخلصتُ من هذه النسخ المختلفة والنصوص المتباينة نصاً انتهى إليه بحثى واختيارى، فأنا مضطر إلى أن أقرأ هذا النص قراءة الباحث المنقِّب الذى يريد أن يفهم ويفسر ويحلل ويستخلص ما فى هذا الشعر من خصائص لغوية أو نحوية أو بيانية.

فإذا أنا فرغت من هذا كله، فاستكشفت النص وحققته وفسرته واستخلصت خصائصه ومميزاته مستعيناً فى هذا كله بهذه العلوم المختلفة... فقد انتهى القسم العلمى الخالص من عملى مؤرخاً للآداب، وبدأ القسم الفنى..."(٥) فهذه هى الخطوات العلمية والعملية المضنية التى تقابل من يعمد إلى تحقيق نص؛ يريد إخراجه فى صورة طيبة كما كان يحب أن يراها مؤلفه.

يزيد د.طه حسين على ذلك بأنه ينفى صفة العالم عمن يستخرج مواطن الجمال فى أى نص أدبى، فى حين يثبتها لأولئك الذين يقومون على تحقيق النصوص، وهذا هو الرد الأبلغ على مَن يستهينون بهذا العمل، وهذا الجهد الذى يتطلب قدراً كبيراً من الأمانة والمسئولية الأدبية والعلمية والفنية؛ يقول: "أنا إذن عالم حين أستكشف لك النص وأضبطه وأحققه وأفسره من الوجهة النحوية واللغوية، وأزعم لك أن هذا النص صحيح من هذه الوجهة أو غير صحيح؛ ولكنى لست عالماً حين أدلك على مواضع الجمال الفنى من هذا النص"(٦)

ويضيف مؤكداً: "... ومثل هذا النوع من البحث العلمى الخالص كثير، لايكاد يبلغه الإحصاء، هو الزهرة الحقيقية لجهود اللغويين والباحثين عن الأدب وتاريخه. وعلى هذه الجهود الخصبة فى حقيقة الأمر والتى يزدريها فى كثير من الأحيان المشغوفون بما يحقق المنفعة العاجلة، أو يبهر لضخامته وفخامته؛ نقول على هذه الجهود يقوم التاريخ الأدبى الصحيح.

فلو أن عالماً فرنسياً أراد أن يضع كتاباً فى تاريخ الأدب الفرنسى مستوفياً لشرائط البحث العلمى الفنى جميعا؛ لما وُفِّقَ لشىء مما يريد، ولأنفق حياته فى غير غناء لو لم يكن هؤلاء العلماء المتواضعون الذين أشرنا إليهم قد مهدوا له سبيل البحث، ووضعوا بين يديه خلاصات قيمة لهذا الدرس القوى العنيف الخصب الذى تناولوا به أنحاء الحياة"(٧)

إذ لا يمكن لأى دراسة أدبية أن تقوم إلا على أكتاف أولئك المجاهدين العاكفين فى محراب التراث الذى استهان به كثير ممن لم يقدروه حق قدره.

وحقيقة الأمر أن التعامل مع النص القديم مسألة صعبة،

نحو تقسيم أدبى جديد للأدب فى العصر العباسى

وتحتاج إلى أناة ورويَّة، وطول صبر، وأدوات علمية لا حصر لها. فقد يضطر المحقق الأمين إلى الوقوف أياماً وأسابيع وشهوراً أمام كلمة واحدة؛ أصابها التصحيف أو التحريف، أو أثرت فيها عوامل الرطوبة، فأخرجت المعنى عن سياقه، ويظل كذلك إلى أن يصل إلى توجيه للقراءة الصحيحة.

وإذا كان تحقيق النصوص يمثل علماً صرفاً، يجب أن تفرد له المساحات، فإنه يتوجَّب على المثقفين المخلصين رعايته، وتيسير سبله، وتوفير مادته دون كبير عناء على كل محقق جاد يحب تراثه، ويخرجه فى ثياب بديعة؛ تظهر خافيه، وتكشف حجبه، فيستعرض "جيد المأثور من الشعر والنثر، ويعالج تلك النصوص بالتحليل والإضافة فى شرح غامضها، وينظر نظرة فنية فى الأثر الأدبى"(٨)

العصر العباسى

ولأنه "لا غنى للدارس الأدبى عن معرفة التقسيمات التى تقوم على أساس تاريخى، وهو ينهض بمهمته للوصول إلى تقسيم يقوم على فقه أدبى، وهكذا يصبح إدراك التقسيم الحقيقى لهذا العصر قائماً على المعرفة التاريخية بأبعادها المختلفة، وقائماً على الفقه الأدبى لطبيعة التطور التى حدثت فيه"(٩) فإنَّ هناك كثيرين يرون أن انفراط عقد الخلافة العباسية، وتناثر كثير من الدويلات على أطرافها؛ كان سبباً جوهريًّا من أسباب ضعف أدبنا العربى، وظهور أمارات الرخاوة والصنعة على كثير من إنتاجه.

ولأن تحقيق النصوص هو المدخل الطبيعى والوحيد لدراسة آداب الأمم، ومعرفة مدى قوة هذا الأدب أو ضعفه؛ فإن القضية الأساسية التى ينبغى أن نتوقف عندها؛ هى الوصمة التى وصم بها أدب العصر العباسى الثانى من إطلاق حكم عليه بأنه أدب ضعيف ومترهِّل، ولا يرقى- بحالٍ من الأحوال- إلى قوة الأدب العربى فى العصر العباسى الأول السابق عليه. إذ لا يصحُّ إطلاق مثل هذا الحكم إلا بعد التوقف أمام أدلة وبراهين منطقية، تؤدى بنا إلى نتائج صحيحة.

لذا فليس أمامنا بدٌّ من أن نتوقف عند تقسيمات هذا العصر بتؤدة ورويَّة حتى نخلص إلى رأى فى أدب هذا العصر. وإذا كانت الخلافة العباسية نقلت حاضرة الخلافة الإسلامية من دمشق إلى بغداد بعد القضاء على فلول الأمويين واللحاق بآخر الخلفاء الأمويين "مروان بن محمد وكان قتله ببوصير من أعمال مصر سنة ١٣٢ هـ"(١٠) فإن سقوط بغداد تم سنة ٦٥٦ هـ فى يد المغول بقيادة هولاكو، ومقتل المستعصم آخر خلفاء بنى العباس فيها.

لقد اجتهد مؤرخو السياسة والأدب فى تقسيم هذا العصر، فاتخذ كل منهم اتجاها قد يلتقى فى جزء مع الآخر، وقد يختلف معه. فهناك من يقسمه سياسيًّا إلى أربعة أعصر؛ يستغرق أولها الفترة الممتدة من قيام الدولة العباسية سنة ١٣٢ وحتى سنة ٢٣٢ هـ "ويسمى بالعصر العربى لأن حقيقة السلطة فيه كانت فى يد الخلفاء العرب"(١١) وأول خلفائه أبو العباس عبد الله السفاح مؤسس الدولة، وآخرهم الواثق بالله.

ويبتدئ العصر الثانى من هذا التقسيم سنة ٢٣٢ وينتهى سنة ٣٣٤ هـ "ويسمى بعصر النفوذ التركى"(١٢) إذ انتقلت السلطة الفعلية لتسيير أمور الدولة من يد الخلفاء العباسيين إلى أيدى مواليهم من الأتراك، وأول خلفائه المتوكل على الله، وآخرهم المقتدى بالله.

ويبدأ العصر الثالث سنة ٣٣٤ حيث استولى معز الدولة بن بويه "على بغداد، وخلع عليه الخليفة المستكفى(١٣) ويقال له أيضا العصر الفارسى، لأن ملوك هذه الأسرة الذين ظهرت عظمتهم على سبيل المفاجأة مرة واحدة أصلهم فارسى"(١٤)

وقد شهد الخليفة القائم بأمر الله الذى تولى الخلافة سنة 422هـ زوال دولة بنى بويه، وهو الذى أمر "الخطباء بالخطبة لطغرلبك بجوامع بغداد، فخطب له لثمان بقين من رمضان 447هـ، وأرسل طغرلبك يستأذن الخليفة فى دخول بغداد فأذن له.. وخرج الوزير رئيس الرؤساء إلى لقائه فى موكب عظيم.. فلما علم طغرلبك بهم أرسل إلى طريقهم الأمراء ووزيره أبا نصر الكندرى"(١٥)

وإذا كان العصر الثالث ينتهى سنة ٤٤٧ هـ، فإن العصر الرابع والأخير حسب التقسيم السياسى يبدأ من هذا التاريخ عند انتصاف مدة خلافة القائم تقريبًا، والتى استمرت خمسة وأربعين عامًا بدءًا من ٤٢٢ إلى ٤٧٦ هـ، ويستمر هذا العصر إلى زوال الخلافة العباسية عن بغداد، ومقتل المستعصم الذى "قتلته التتار مظلومًا مضطهدًا فى يوم الاربعاء رابع عشر صفر سنة ٦٥٦ هـ. وله من العمر ستة وأربعون سنة وأربعة أشهر، وكانت مدة خلافته خمس عشرة سنة وثمانية أشهر وأيامًا، فرحمه الله، وأكرم مثواه، وبلَّ بالرأفة ثراه، وقد قتل بعده ولداه وأسر الثالث مع بنات ثلاث من صلبه.

وشغر منصب الخلافة بعده، ولم يبق فى بنى العباس من سد مسده، فكان آخر الخلفاء من بنى العباس الحاكمين بالعدل بين الناس، ومن يرتجى منهم النوال، ويخشى البأس، وختموا بعبد الله المستعصم، كما فتحوا بعبد الله السفاح الذى بويع له بالخلافة وظهر ملكه، وأمره فى سنة اثنتين وثلاثين ومائة بعد انقضاء دولة بنى أمية"(١٦)

ويقسِّم د.شوقى العصر العباسى تاريخيًا إلى قسمين هما "عصر عباسى أول ينتهى بانتهاء خلافة الواثق سنة 232هـ، وعصر عباسى ثان ينتهى باستيلاء البويهيين على بغداد سنة 334هـ، ومن هذا التاريخ إلى نهاية العصور الوسطى نبتدئ عصراً رابعًا ؛ نمده إلى العصر الحديث، وهو عصر الدول والإمارات، فقد تفككت أوصال الدولة العباسية، وظهرت إمارات وخلافات ودول كثيرة "(١٧)

وإذا كانت لهذا الرأى وجاهته، فلنا عليه ملاحظات يأتى فى مقدمتها، عتامة الرؤية ؛ إذ على هذا الأساس، فأين سيكون موقع شعراء نابهون كأبى الطيب المتنبى، وأبى فراس الحمدانى، وغيرهما فى سائر فروع الأدب الأخرى على سبيل المثال؛ لا الحصر. وأين سيكون موضع ابن خالويه العالم اللغوى الفذ (370 /314هـ ـ 980 /926م) وغيره.

تقسيم أدبى

ولأن ما سبق كان تقسيمًا على أساس تاريخى وسياسى؛ فإن هناك تقسيمات أخر تنطلق مما كانت تموج به كل فترة من حركة أدبية. فيرى الأستاذ حنا الفاخورى أن "هذا العصر تتوزعه أقسام ثلاثة على النحو التالى:

القسم الأول: أدب الثورة والتجديد ويبدأ ببشار (-96 168هـ)، والقسم الثانى: أدب الحركة المعاكسة، ويبدأ بظهور أبى تمام (228-180هـ)، وينتهى بظهور المتنبى، والقسم الثالث: أدب الاستقرار، والتدرج نحو الصنعة والزخرف، ويبدأ بظهور المتنبى (354-303هـ)، وينتهى بنهاية البهاء زهير (656-581هـ)"(١٨)

وهناك تقسيم أدبى آخر؛ يقول عنه د.محمد أبو الأنوار: "تقسيم محدث وجديد، ومقنع إلى حد كبير؛ ذهب إليه د.يوسف خليف، وهو يقوم على أساس أن ظواهر أدبية بعينها ميزت كلٍّ منها قرنًا من قرون العصر العباسى ابتداء من القرن الثانى الهجرى الذى يمثل البداية الحقيقية فى التاريخ الأدبى لهذا العصر"(١٩)

ويضيف د.محمد أبو الأنوار: "ويتم التقسيم على النحو التالى:

أولا: القرن الثانى: شغل بقضية أدبية ضخمة، وهى قضية التجديد فى القصيدة العربية للخروج بها من إطار الكلاسيكية الجديدة التى شهدتها القصيدة الأموية إلى إطار جديد؛ تكون فيه قادرة على التعبير عن المجتمع الجديد، وقد شغل الشعراء الكبار بهذا الدور، واستطاع بشار ومن بعده أن ينجحوا فى هذه المحاولة، وأن يرسوا تقاليد القصيدة العباسية الجديدة.

ثانيا: القرن الثالث: وقد شغل بقضية أدبية كبرى بدأت إرهاصاتها فى القرن الثانى، واستكملت مقوماتها الفنية فى هذا القرن، وهى قضية الصراع بين القديم والجديد، أو بعبارة أخرى بين المحافظين من أصحاب عمود الشعر، والمجددين من مدرسة البديع، وهى القضية التى مثلها قطبا الصراع المتنافران فنيًا: أبو تمام.. زعيم المجددين فى هذا

نحو تقسيم أدبي جديد للأدب فى العصر العباسى

القرن، والبحترى زعيم المحافظين فيه.

ثالثا: القرن الرابع: وهذا القرن هو عصر المتنبى غير منازع.

رابعا: القرن الخامس: وهو عصر أبى العلاء المعرى دون منازع، آخر عمالقة الشعر العربى القديم الذى استطاع بعبقريته الفذة أن يرتفع بشعره إلى مستوى إنسانى رفيع.

والواضح لى أن تقسيم د.يوسف خليف أكثر رجحاناً وقبولاً فى إدراك طبيعة التطور الأدبى فى هذا العصر"(٢٠)

وبنظرة متأنية إلى التقسيم الذى ارتآه الأستاذ حنا فاخورى، وتقسيم د.يوسف خليف، والذى شايعه فيه د.أبو الأنوار؛ نجد أنهما قريبا الشبه إلى حد كبير، يجعلنا نكاد نجزم أنه لا اختلاف بينهما. فبينما يصف حنا فاخورى القسم الأول من تقسيمه بأنه القسم الذى يتميز بأنه أدب الثورة والتجديد ويبدأ ببشار؛ نرى أن د.خليف يقول عن القرن الثانى، وهو أول قرن فى تقسيمه، إنه قرن انشغل شعراؤه بقضية التجديد فى القصيدة العربية للخروج بها من إطار الكلاسيكية الجديدة، ويمثله بشار بن برد أيضاً.

وفىَّ حين يرى حنا الفاخورى أن القسم الثانى عنده هو أدب الحركة المعاكسة، نجد أن د.يوسف خليف يفسر هذه الحركة المعاكسة بأنها قضية الصراع بين القديم والجديد، بين كل من أبى تمام والبحترى.

وإذا كان حنا الفاخورى يجمل القسم الثالث، ويبدأه بالمتنبى (354-303هـ)، وينهيه بالبهاء زهير (656-581هـ)، ويصف أدبه بأنه أدب الاستقرار، فإن د.خليف يجعل القرن الرابع عصر المتنبى دون غيره، والقرن الخامس عصر أبى العلاء المعرى فقط. وتقسيم د.يوسف خليف رحمة الله عليه يكون على هذه الحالة قد شابه كثير من القصور. إذ إنه أسقط تلك الفترة الطويلة الممتدة من وفاة أبى العلاء 449هـ، وحتى سقوط دولة الخلافة العباسية فى بغداد بمقتل المستعصم سنة 656هـ.

وبعد هذه المقارنة، نستطيع أن نقول: إنه لا فرق جوهرياً بين التقسيمين؛ اللهم إلا فى ذلك القصور الواضح فى تقسيم د.خليف بإسقاط ما يزيد على قرنين من الزمان؛ بما فى هذه الفترة من حركة إبداعية ونقدية، يرصد لنا الحظيرى من خلال كتابه "لُمح المُلَح"، وحتى وفاته فى 568هـ، أنها فترة شديدة الخصوبة فى تاريخ أدبنا العربى شعراً ونقداً.

ومن هذا المنطلق نقول إنه إذا كانت إرهاصات العصر العباسى قد بدأت قبله بفترة؛ يدل على ذلك أن بشار بن بُرد (168-96هـ) عاش نصف عمره تقريباً فى زمن بنى أمية، والنصف الآخر فى زمن بنى العباس، وأن عبد الله بن المقفع مثلا (142-106هـ) لم تدم حياته فى ظل الخلافة العباسية سوى مدة لا تزيد على السنوات العشر؛ فإنه يمكننا أن نقول: إن أدب هذه الفترة يتميز عن زمن الأمويين فى أن شعراء العصر الأموى لم يكونوا قد اتصلوا بآداب الأمم الأخرى بمثل ما كان عليه الحال زمن بنى العباس، فقد اتصل الشعراء بأدب الفرس، والروم.

أضف إلى ذلك بُعد الفترة الزمنية بينهم وبين صدر الإسلام الأول على عهد الرسول (ص) وخلفائه الراشدين. إذ لم يكن بمقدور الشعراء أن يقولوا شيئًا يمكن أن يطولهم عقاب عليه؛ فى حال خروجهم على حدود الأخلاق أو الآداب العامة.

ومع اختلاط المسلمين بأبناء البلاد المفتوحة، تغيرت عاداتهم وتقاليدهم، وأخذ الشعراء، يبحثون عما يرفعون به قيمة قصائدهم وأشعارهم. ومع هذا التداخل الزمنى بين كل من عصر بنى أمية، وعصر بنى العباس فإنه لا يمكن الفصل التام بين العصور الأدبية لا تاريخيًا ولا سياسيًا.

الدول والإمارات

وإذا كان د.شوقى ضيف يقول عن تقسيمه لعصور الأدب العربى إنه:" أكثر دقة ومطابقة لتطوره وللظروف المختلفة التى أثرت فيه، فإن بغداد لم تعد منذ القرن الرابع الهجرى تحتل المكانة الأولى فى الحركات، بل لقد نافستها فى الشرق والغرب مدن كثيرة تفوقت فى النهوض بالشعر والنثر تفوقاً واضحاً"(٢١) فإن هذا الكلام مُعترَض عليه لأنه عوَّل بالأمر كله على ضعف بغداد فقط، ليتسنى له أن تكون الفترة

المتدة من سنة 334هـ، وحتى العصر الحديث؛ عصر الدول والإمارات، ولو كان الأمر كذلك لقلنا عن العصر العثمانى الأول فى قوته- بعد أن نقلوا إلى الأستانة كل ما طالته أيديهم مما يدخل فى نطاق التميز من العلماء والأدباء والفنانين والصناع المهرة، وغير ذلك- العصر العثمانى الأول، ومثل ذلك عن بقية زمن العثمانيين، ما كان يقال عن بغداد.

العصر العربى

ومن هنا نرى أنه من الممكن أن يكون هناك تقسيم أدبى آخر لهذا العصر ينبنى على التقسيمين الأدبى والتاريخى، ويخرج من خلالهما؛ ذلك أن تكون بداية العصر العباسى الأول هى تلك الفترة الزمنية التى تبدأ بقضاء العباسيين على الخلافة الأموية، وقتل آخر خلفائهم مروان بن محمد سنة 132هـ، وينضوى تحت لواء هذه الفترة: بشار بن برد (168-96هـ) وأبو نواس الحسن بن هانئ (168-145هـ) وأبو العتاهية (210-130هـ) وصريع الغوانى مسلم بن الوليد (208-130هـ) والعباس بن الأحنف (-192هـ) والحسين بن الضحاك (250-162هـ) والطائيان: أبو تمام (228-180هـ) والبحترى (284-206هـ) وابن الرومى (283-221هـ) ومن كتاب هذا العصر؛ عبد الله ابن المقفع (142-106هـ) وسهل بن هارون (-215هـ) وعمرو بن بحر الجاحظ (255-159هـ) وأضرابهم، وينتهى هذا العصر بمقتل شاعر بنى العباس؛ الأمير عبد الله بن المعتز (-249 296هـ).

إذ الملاحظ فى هذا العصر أن كل كتابه نشأوا وترعرعوا وظهروا وذاع صيتهم فى بغداد، ويتفقون جميعًا على السعى الدؤوب لتجديد القصيدة العربية، لتأخذ منحىً مختلفًا غير الذى كانت عليه فى عصر بنى أمية، يستوى فى ذلك المحافظون على عمود الشعر فى نموذجه الأعلى الذى بدا جليًا فى أبى عبادة البحترى، والمجددون الذين "عليهم أن يقولوا، وعلى السامعين أن يتقولوا" ويمثلهم أبو تمام حبيب بن أوس الطائى.

عصر الدويلات

ويبدأ العصر الثانى من تقسيمنا هذا بظهور أبى الطيب المتنبى (354-303هـ)، الذى يمثله هو وأبو فراس الحمدانى (357-320هـ) والشريف الرضى (406-359هـ) وأخوه الشريف المرتضى، وأبو العلاء المعرى (449-363هـ)، وابن سنان الخفاجى المتوفى سنة 466هـ، وابن حيوس المتوفى سنة 473هـ، وأسماء شعراء آخرين مثل أبى الفضل الميكالى، وأبى الفتح البستى، والباخرزى المتوفى 467هـ، والخالديان، والسرى الرفاء، وابن منير الطرابلسى (-473 548هـ)، وابن القيسرانى، والحسن بن أسد الفارقى، وابن قلاقس المتوفى سنة 567هـ، وأبو المعالى الحظيرى الكتبى المشهور بدلال الكتب المتوفى سنة 568هـ، وسبط بن التعاويذى (583-519هـ)، وابن سناء الملك المتوفى سنة 608هـ، وكمال الدين بن النبيه المتوفى سنة 619هـ، وابن شمس الخلافة المتوفى 632هـ، وعمر بن الفارض المتوفى سنة 632هـ، وجمال الدين بن مطروح 649هـ، ومن الكتاب: موفق الدين بن الخلال (-566هـ)، وعبد الرحيم بن على البيسانى (596-529هـ)، والعماد الأصفهانى الكاتب (-519 597هـ)، وأبو الفتح نصر الله محمد بن محمد المعروف بضياء الدين بن الأثير (637-558هـ). وينتهى هذا العصر بكل من سيف الدين الياروقى المتوفى سنة 656هـ، والبهاء زهير 656هـ. وسقوط الخلافة العباسية فى يد التتار، ومقتل الخليفة المستعصم آخر خلفاء بنى العباس.

وقد بنينا اختيارنا هذا التقسيم للعصر العباسى الثانى لسببين رئيسيين: أولهما: أن عقد الخلافة كان قد انفرط، وتأسست على الأطراف دويلات فى مصر وخراسان والهند وغيرها، ويعترف بها الخليفة فى بغداد. أما السبب الثانى: فهو ظهور كثير من الشعراء والكتاب فى هذه الدول الأطراف، يعلون شأن هذه الدويلات، سواء كان ذلك إغراءً من حكامها، أو كان بدافع الحب الشخصى والهوى النفسى لهذه الدويلات التى يستظلون بظلها.

وبهذا يكون تقسيمنا الأدبى التاريخى لهذا العصر قد

نحو تقسيم أدبي جديد للأدب في العصر العباسي

انقسم إلى قسمين:

القسم الأول: يبدأ مع قيام دولة بنى العباس سنة 132هـ، وينتهى بمقتل الأمير الشاعر عبد الله بن المعتز سنة 296هـ، إذ كان الشغل الشاغل لهم هو تجديد القصيدة العربية وتطورها خلافًا لما كانت عليه زمن بنى أمية، ويمكن أن نسميه "العصر العربى".

أما القسم الثانى: فيبدأ بظهور أبى الطيب المتنبى ومعاصريه وينتهى بوفاة البهاء زهير، وسقوط حاضرة الخلافة فى أيدى التتار سنة 656 هـ، وهو تلك الفترة التى تمكّن فيها الشعراء بشكل عال من أدواتهم، وداوموا على تحديثها، وامتلاك ناصية القول فى كل الأغراض التى تطرأ على حياة الشعوب عامة، وعلى حياتهم الفنية بشكل خاص، ويمكن أن نسميه، أو نطلق عليه "عصر الدويلات".

الإحالات:

١- التراث العربى/ 16عبد السلام هارون، سلسلة كتابك، العدد رقم 35دار المعارف، القاهرة، 1978م.

٢- التراث العربى/ 17عبد السلام هارون.

٣- فى الأدب الجاهلى، د.طه حسين/ .49

٤- السابق/ .50

٥- فى الأدب الجاهلى/ .50

٦- فى الأدب الجاهلى/ .51

٧- السابق/ .52

٨- دراسات فى نقد الأدب العربى من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث/ 11د.بدوى طبانة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 1395 ?7هـ-1975م.

٩- فى الشعر العباسى تطوره وقيمه الفنية (دراسة تاريخية تحليلية)/ ?14د.محمد أبو الأنوار، مكتبة الشباب، 1987م.

١٠- الكامل فى التاريخ ?73 /5البداية والنهاية 247 /6المنتظم 305 /7تاريخ ابن خلدون 165 /3تاريخ الطبرى 355 /4تاريخ اليعقوبى 346 /2تاريخ خليفة بن خياط 404 /1سمط النجوم العوالى 347 /3شذرات الذهب 183 /1النجوم الزاهرة 317 /1 تاريخ الخلفاء 255 /1تاريخ الدولة العلية العثمانية 39 /1تاريخ مدينة دمشق 327 /57المعارف 372 /1مآثر الإنافة .163 /1

١١- فى الشعر العباسى تطوره وقيمه الفنية (دراسة تاريخية تحليلية) / .3

١٢- فى الشعر العباسى تطوره وقيمه الفنية/ .5

١٣- راجع الكامل فى التاريخ 205 /7وما بعدها.

١٤- فى الشعر العباسى تطوره وقيمه الفنية/ .6

١٥- الكامل فى التاريخ .323 /8

١٦- البداية والنهاية .205 /13

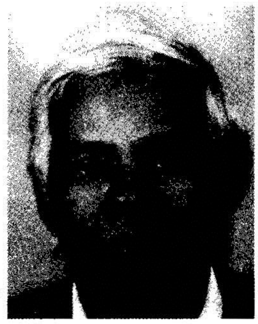
١٧- تاريخ الأدب العربى "العصر الجاهلى"/ 14و 15د.شوقى ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط 1977 8م.

١٨- فى الشعر العباسى تطوره وقيمه الفنية/ .11

١٩- السابق/ .12

٢٠- فى الشعر العباسى تطوره وقيمه الفنية/ 12و.13

٢١- تاريخ الأدب العربى "العصر الجاهلى" / .15



بقلم الكاتب التركى: محمد دوحان
◆ ترجمة: خليل كلفت ◆

شعر ناظم حكمت

فى إحدى قصائده المبكرة، يقول ناظم: "فقط فى الكتابات والصور/ سافرت إلى أوروبا/ وطوال حياتى لم أتلقّ مطلقًا/ رسالة واحدة ذات طابع بريد أزرق/ مختوم فى آسيا،/ وبقالنا المحلىّ وأنا/ مجهولان على حدّ سواء فى أمريكا". تنتمى هذه القصيدة إلى الثلاثينيات. وبغضّ النظر عن واقع أن ناظم كان متواضعًا بما يكفى لأن يضع نفسه على قدم المساواة مع بقال حيّه، فإنه لم يكن شهيرًا بما يكفى لأن يكون معروفًا فى الخارج فى تلك الأيام. ورغم أن العواصف كانت تهب أينما ذكر اسمه فى تركيا، فإن شعره لم يكن معروفًا بعد خارجها. ومع ذلك، فعندما توفى فى موسكو فى ١٩٦٣ كان ناظم معروفًا فى كل أنحاء العالم. واليوم، من الصعب أن نجد لغة واحدة لم يترجم إليها شعره؛ وليس هناك بلد، كبُر أم صغُر، لم تنشر فيه كتبه. وعندما تقول أنك تركىّ وأنت مسافر فى أوروپا وآسيا وأفريقيا، يجب أن تكون مستعدًا لأن تسمع شيئًا من هذا القبيل: "إذن، أنت من بلد ناظم؟". وما أروع أن تذكر البلاد بأسماء شعرائها! تشيلى نيرودا، فرنسا أراجون، تركيا ناظم! وإذا كان حاجز اللغة لم يعُقْ ناظم، فإن ذلك يعود، من جهة، إلى أصداء أحداث حياته، ومن جهة أخرى، إلى عالميّة شعره، إلى موسيقاه العالمية التى حملت إنتاجه من الحلبة القومية إلى الحلبة العالميّة. والقصيدة المذكورة آنفا تستمر كما يلى: "لكنّ رغم هذا،/ من الصين إلى إسبانيا، من الكاب إلى ألاسكا،/ فى كلّ ميل بحرىّ، فى كلّ كيلومتر،/ لى أصدقاء وأعداء./ أصدقاء، لم يحدث قط أن حيّا أحدنا الآخر،/ حتى مرة واحدة.. غير أننا قد نموت من أجل/ نفس الخبز، نفس الحريّة،/ نفس التوق./ وأعداء أتعطش إلى دمهم،/ ويتعطشون إلى دمى./ إن قوتى تكمن فى أننى/ لست وحيدا فى هذا العالم الكبير."

(من قصيدة: العالم، وأصدقائى، وأعدائى، وأنت والأرض)

شعر
ناظم حكمت

والواقع أنه لم يكن قط وحيداً فى هذا العالم الكبير؛ لم يكن وحيداً حتى فى السجن. فهو لم يقطع صلاته مع الحياة والعالم فى الخارج، ومع الأحداث التى أثرت فى مصير الإنسان. زدْ على هذا أنه حاول أن يلعب دوره فى النضال بواسطة فنّه. ويمكننا أن نقول إنه حتى أسوأ ترجمة ليس بوسعها أن تمحو من شعره هذا المغزى العالمى المألوف لدى كل البشر- هذا الارتباط بالعالم وبالإنسانية.

قال ترستان زارا، الشاعر الفرنسى: "نظراً لأننا قرأنا شعر ناظم مُترجمًا، فمن الجلىّ أنه ليس بوسعنا أن ندرك بلاغته إدراكًا كاملاً. غير أن شعره مشحون بعمق بالفعالية الإنسانية إلى حدّ أنه- رغم أنه فقد جاذبية وجمال لغته هو بسبب النواقص المحتومة المألوفة فى الترجمات- قد ترك أثراً قوياً فى قلوبنا؛ إنه يولد من جديد بنضرة أسلوبه الحسّى." ويبدو لى أن شعر ناظم قد نال التقدير فى الخارج، فى المقام الأول، كما قال ترستان زارا، بفضل "هذه الفعالية الإنسانية" فى حدّ ذاتها و"الأسلوب الحسّى" الناجم عنها. غير أن اللغة والتعبير الشعريّيْن، أىْ "الشكل"، يتمتعان، فى شعره، بنفس أهمية المحتوى والمعنى، بل إنهما أكثر أهمية، فقد حاول، مثل كلّ فنان أصيل وكلّ شاعر عظيم، ليس فقط أن يقول شيئًا، بل أن يقوله بالطريقة الأشدّ تأثيراً وفعالية. وأفضل دليل على هذا هو أنه، حتى أيامه الأخيرة، بذل قصارى جهده فى سبيل العثور على شكل جديد، طريقة جديدة للتعبير عن نفسه وكأنه شاعر شابّ. لهذا يمكننا أن نقول انطلاقًا من واقع أن الشعر لا يمكن أن يترجم إلى لغة أخرى ولا يمكن إلا أن تعاد كتابته، أنه مهما يكن ناظم معروفًا فى الخارج بشخصيته، وبحياته، وحتى بالمحتوى العالمىّ لشعره، فإن القراء الأجانب لن يعرفوه، ولن يفهموه، ما لم تترجم قصائده إلى الإنجليزية، والفرنسية، والروسية، إلخ، وكأنّها قد أعيدت كتابتها فى هذه اللغات. وليس هذا كلّ شىء؛ فالقيام بترجمات أفضل لن يكون كافيًا. ذلك أن شعر ناظم، أكثر من أىّ شعر آخر، يرتكز على الأحداث والبيئة الاجتماعية. وما لم يتعرّف المرء على الخلفيّة التاريخية، سلسلة الأحداث الاجتماعية- السياسية المحلية (الوطنية) التى يرتكز عليها شعره، فلن تقدّم قراءته سوى فكرة سطحية عن عمقه الحقيقىّ.

ورغم أن هذا يبدو مفارقة، من أوّل وهلة، فلابد من توضيح أن ناظم شاعر إقليمى بالإضافة إلى كونه شاعراً عالميًا. فمن المستحيل لقارئ أن يفهم، ويحبّ، ويقرأ "مشاهد إنسانية من بلادى"، رائعة أعماله، دون أن يفقد اهتمامه، إن لم يعرف تركيا، والخمسين عاماً السابقة من تاريخها، وتطوّرها الاجتماعى والاقتصادى، ونضالاتها السياسية فى تلك الأعوام الخمسين. ولهذا سيكون من الضرورى أن يُضاف قسم كبير من "الملاحظات" إلى ترجمة إنتاجه، كما فعل أراجون فى "العيون والذكرى" وفى دواوين أخرى له. وهكذا أحسّ مترجم أوّل منتخب من شعر ناظم فى انجلترا بهذه الحاجة فأضاف قسماً صغيراً من "الملاحظات" إلى الديوان.

وهناك عقبة ثالثة دون فهم شعر ناظم، إلى جانب حاجزى اللغة والإقليم، يجد القراء الأجانب أنفسهم أمامها: لا يمكنهم أن يختاروا القصائد بأنفسهم بل لابدّ من أن يعتمدوا على اختيار المترجمين الذين لهم مفاهيم بعينها عن الفن. والواقع أن اختيار منتخبات من مائة ألف بيت لشاعر كتب ونشر الشعر على مدى خمسة وأربعين عاماً ليس بالمهمة السهلة. ولهذا يصبح من الممكن دائمًا أن يكون لدى قارئ أجنبى فهم غير واف وغير دقيق لشعر ناظم. وفى اختيار المنتخبات، يعمل المترجمون فى أغلب الأحيان وفق ذوقهم الخاص فى الشعر، الرسالة السهلة والمفهومة بسرعة، وحتى قابلية الترجمة السهلة، بدلاً من التفكير فى ما إذا كانت هذه المنتخبات تمثل إنتاج الشاعر ككلّ. وعلى سبيل المثال، إذا أخذنا القصائد المختارة المذكورة آنفًا، يمكننا أن

نرى أن أغلب قصائد هذا الديوان مكتوبة بين 1920 و 1936؟قبل ملحمة الشيخ بدر الدين، التى نعدّها الفترة العظيمة لناظم. ولاشك فى أن قصائد غير موفّقة مثل الدود فى جسدى، إثارتنا هذه، پييرلوتى، بيركلى، الكلمة الأخيرة فى كل كتاب أكتبه، نصيحة إلى أطفالنا، لم يكن ينبغى أن تكون بين القصائد المختارة من شعر ناظم. فهذه القصائد، كما قرّر ناظم نفسه فيما بعد، تنتمى إلى فترة فضّل فيها أن يشارك فى الدعاية، أن يقول شيئًا بصوت مرتفع على أن يبدع شعرًا. والواقع أن تقديم ناظم إلى القارئ الإنجليزى بمثل هذه القصائد لا يمكن إلا أن يعنى أن المترجم لا يعرف ناظم أيضًا.

لقد قيل أن ناظم لم يكتب بيتًا واحدًا فى أية لغة أخرى غير التركيّة. وهذا صحيح. فهذا موقف مميّز لهذا المعلم البارع الذى عرف أن الشعر لا يمكن إبداعه إلا بكلمات فى لغة محدّدة. وإذا تتبّعنا مسألة كم مرة كتب وأعاد ترتيب أغلب قصائد مشاهد إنسانية من بلادى، نلاحظ كم أصبح بالغ الحساسية إزاء شكل شعره. ككل الشعراء العظام، كما فى كل القصائد العظيمة.

وناظم واحد من أندر الشعراء الذين ترتبط حياتهم وأعمالهم ارتباطًا وثيقًا لا ينفصم. ويقول زكريا سيرتل، الذى عرفه أوثق معرفة على مدى أعوام طويلة: "فى نظرى يمكن تتبع حياة ناظم حكمت على أفضل نحو من قصائده. ذلك أنه يعكس فيها كل أحداث حياته. وليس هناك حدث، شخصىّ أو سياسىّ، لا يمكننا أن نجده فى شعره. ولهذا يمكننا أن نحدّد لماذا، ومتى، وتحت أية ظروف، كتب كلّ قصائده ـ من أقدم قصيدة إلى آخر قصيدة. وعندما نقرأ شعره، يمكننا أن نقرأ حياة ناظم وكأنّها كتاب مفتوح". وعلى هذا فإن أفضل طريقة لتتبّع تطوّر شعر ناظم تتمثل فى دراسته وفق الترتيب الزمنى من أجل ملاحظة كيف بناه على أحداث هامة بعينها وعلى التحولات التى أحدثتها هذه الأحداث. والواقع أن الشعر المكتوب بين ١٩١٦عندما كتب قصيدته الأولى، و١٩٢١عندما غادر إسطنبول سرًّا لينضمّ إلى حرب الاستقلال التى كانت قد بدأت فى الأناضول، لا ينفصل عن التصوّرات الجمالية عن الفن والتى كانت ماثلة فى الوسط الأدبى فى إسطنبول فى تلك الأيام. فمن ناحية، كانت هناك مجموعة حول يحيى كمال وأحمد حازم، وهما شاعران مرتبطان بالتراث القديم فى الشعر؛ ومن ناحية أخرى، كانت هناك مجموعة أخرى حول فاروق نافض، أحمد حمدى، نصيب فاضل، أحمد مُحبّ، إلخ. وكانت المجموعة الثانية تكتب فى الوزن المقطعىّ، غير أنهم لم يكونوا يختلفون عن المجموعة الأولى فى أفقهم الفنى وغربتهم عن شروط العصر. وتبيّن القصائد الأولى لناظم فى الوزن المقطعىّ تأثير هذا الوسط الأدبىّ عليه، لم يكن قد وجد طريقه بعد، غير أنه كان يبحث عنه. ولم تكن قصائد ذات قيمة، غير أنها صنعت اسم ناظم فى الوسط الأدبى لتلك الفترة. وينبغى النظر إليها على أنها الخطوات الأولى والتمارين الأولى فى الأدب.

ولم يعثر ناظم على المحتوى والموضوعات التى لن يتخلى عنها قط بقية حياته إلى أن وصل إلى الأناضول ولقى الأرض والناس. وقد بدأ المجرى الثورى فى شعره، وتحوّلُ حفيد أحد الباشوات إلى شاعر ثورى كان عليه أن يقضى معظم حياته فى السجن، مع انتقاله إلى الأناضول ومن هناك إلى باطوم. قال ناظم: "لم آت إلى هنا بفضل الكتب أو الدعاية الشفويّة، وليس بفضل طبقتى الاجتماعية أيضًا. لقد أتى بى الأناضول إلى هنا حيث أنا". ولم يبق من القصائد التى كتبها فى الأناضول سوى قصيدتين أو ثلاث. وفُقدت بقيتها. غير أنه يمكننا أن نفهم من القصيدتين الباقيتين أغنية إلى الطريق، إنيبولو، أنهما كانتا موزونتين ومقفاتين. زدْ على هذا أن كلا من ڤا-نو، الذى سافر مع ناظم فى زيارته الأولى لروسيا، وزكريا سيرتل، قد قرّرا أن قصيدتيه الأوليَيْن فى الشعر الحرّ كانتا حفاة، وعيون الجوْعى. وكان تاريخهما ١٩٢٢.

شعر
ناظم حكمت

والواقع أن هذا التغيّر فى الشكل الشعرىّ والذى طوّره ناظم طوال حياته قد نشأ عن التغيّر فى بنية فكره؛ بل يمكن أن يُقال إنه انتقل إلى الأوّل بصورة مباشرة من الأخير. والواقع أن ناظم، فى تلك الأيام، كان قد عرف أن المحتوى يخلق الشكل. والحقيقة أن الأفكار الثورية التى عنّت له والواقع الذى بدأ فى التعرف عليه فى ضوء تلك الأفكار، قد جعلت الوزن المقطعى مستحيلاً؛ لقد أدرك أنه لا يستطيع أن يكتب قصائده الثوريّة فيه. وحاول أن يعثر على أسلوب جديد للتعبير. وسمع بعض القصائد التى كتبها ماياكوفسكى وسفتلوف. ولفتت أنظار ناظم الإيقاعات الرائعة التى تخلقها الكلمات، والتأثير المذهل، والإمكانات الرحبة الماثلة فى ترتيب الأبيات القصيرة والطويلة المتناوبة. ولم يكن يعرف اللغة الروسية جيداً بما يكفى لفهم معنى هذه القصائد، غير أن حدسه الشعرىّ كان حاداً إلى حدّ أنه أدرك جدّة التعبير وطبّقها فى الحال.

كان ناظم صانعاً عظيماً مثلما كان شاعراً عظيماً. وقد أبدى براعة فائقة فى الاستفادة من كافة المدارس الشعريّة، وكافة التجارب فى مجال الشكل، وكافة التقنيات المستخدمة من قبل. وقد نجح فى أن يضفر بناءه الشعرىّ الخاص بالخيوط التى استعارها من المصادر الأخرى للشعر، غير أنه منحها ظلاله الخاصة، أىْ أنه جعلها خاصّة به. وهكذا ـ كما أخبرنا إكبر باباييف، عالم التركيّات الروسى والصديق الحميم لناظم حتى وفاته. فقد حدث أحياناً أنه لم يكن هناك أىّ تشابه بين قصيدة ناظم والقصيدة التى استلهمها بسبب ضعفه فى اللغة الأجنبية. وكيف كان لنا أن نحزر، لو لم يكن قد أخبر باباييف، أنه عندما كتب قصيدة "الصفصافة الباكية" وقصيدة "بحر قزوين"، استخدم التكنيك الذى رآه فى جراناد سفيتلوف؟ وكيف كان لنا أن نعرف كيف أنه أقام تشابهاً بين القنبلة اليدوية grenadeالتى توشك على الانفجار (خالطا بين كلمة جراناداا Granada وكلمة grenadeفى قصيدة سفيتلوف) وبين قارب يوشك على الغرق (فى قصيدته بحر قزوين)، أو حصان يوشك على السقوط (فى قصيدته الصفصافة الباكية)؟ غير أنه حتى لو كان هناك تشابه دقيق بين قصيدة ناظم وقصيدة سفيتلوف، فإنهما كانتا ستظلان مختلفتين. ذلك أنه كان يعرف دائما كيف يُضفى ذوقه الخاصّ على كلّ جدّة وكلّ تكنيك استلهمه واستخدمه حتى فى تلك الأيام التى لم يكن قد أصبح فيها بعدُ شاعرا من الطراز الأول. استخدم تقنيات المستقبليّين الروس (المقاطع التى لا تعنى شيئًا)، والشعر الصوتىّ عند الدادائيّين دون أن يضحّى بالمعنى. ورغم أنه كان مقطوع الصلة بالتيار الرئيسىّ فى الشعر الحديث، فقد احتل مكانة هامة، بصورة غير مباشرة، داخل التيارات الشعرية الطليعية فى القرن العشرين (المستقبلية، البنائيّة). أمّا أولئك الذين لم ينظروا إلى المحاكاة (mimesia واستخدام التجارب والبراعة والجماليات السابقة فى الشعر على أنها فنون، فقد قالوا، رغبة فى إذلال ناظم، أنه قلّد ماياكوفسكى. وقد ردّ ناظم على هذا الاتهام فى المجلة الأسبوعية "هافتا" قائلاً: "كانت الثمرة الأولى لهجرى للوزن المقطعى والبدء فى كتابة الشعر الحرّ هى عيون الجوعى. ولم أكن أعرف اللغة الروسيّة عندما كتبت تلك القصيدة، ولم أكن سمعت مجرّد سماع عن ماياكوفسكى".

وقد كتب بلا انقطاع قصائد عذبة بهذا التكنيك الجديد، محسّناً إياه كلما واصل تقدّمه. وكان الأمر أشبه ما يكون بحاجز يجرفه الفيضان.

قال ناظم: "لقد أزال الشعر الحرّ الجديد الاختلاف بين الشعر المكتوب والمنطوق. زدْ على هذا أن محتوى وتكنيك الشعر الحرّ، وهو شعر المدينة، أصبحا أكثر تعقيداً. وبدلاً من أصوات القرية والبنية الريفية، جاءت السيمفونية الهائلة للمدينة". والواقع أن قصائد تلك الأيام لم تكن تُكتب لتتضمّنها المجلات الأدبية ودواوين الشعر أو لتُقرأ فى صمت وعلى انفراد. لقد كانت

أصواتها صراخًا صاخبًا، كما هو الحال فى سيمفونيّة تعزف فيها كلّ الآلات نفس الألحان. والواقع أنها كانت تُكتب لتُقرأ فى الميادين، وعلى الأرصفة. ذلك أنها كانت إمّا صيحات حرب، أو محاضرات فى الفلسفة، أو تحدّيات للخدم الرجعيين للاستعمار. وعلى يد ناظم أصبح الشعر سلاحًا لا يرحم يُستخدم ضدّ الاستعمار والرجعيّة. وبالقصائد التى نشرها وسجّلها فى كل مناسبة وجدها (وعندما لم يكن بوسعه أن يجد فرصة، اعتاد أن يقرأها فى لقاءات الأصدقاء أو فى مكاتب المجلات الأدبية)، جعل ريحًا منعشةً تهبّ على الوسط الأدبى الرسمى، وأيقظ أولئك الذين كانوا نائمين، وشقّ طريقًا جديدًا للشعر التركيّ، وهزّ كل شىء. وباختصار، فقد نقل إلى الشعر التركيّ دمًا جديدًا. أمّا المقلدون غير الموفقين فكانوا كثيرين جدًا.

وكانت هذه الفترة، التى تمتد حتى ١٩٣٦ عام الطبعة الأولى من ملحمة الشيخ بدر الدين، فترة تفوّق فيها ناظم على نفسه، بفضل العمل المكثف، وبدأت تظهر علامات اتجاهه إلى أن يصبح شاعرًا عظيمًا. ويمكننا أن نصف السمات العامة لهذه الفترة ـ التى نُشرت فيها: چيوكوندا وسى-يا-أو١٩٢٩ و٨٣٥ بيت شعر (١٩٢٩ و١=١+١ (١٩٣٠) والمدينة التى فقدت صوتها ١٩٣١ ولماذا قتل بنيرسى نفسه؟ ١٩٣٢ وبرقية استُلمت ليلا ١٩٣٢ وأخيرًا رسائل إلى تارانتا بابو ١٩٣٥ كما يلى: كانت فترة عاطفية ورومانسية للغاية. وقد عبّر شاعرنا عن أفكاره فى السياسة والفلسفة والفنون والحب والحياة والثقة بالمستقبل، وكان ذلك أحيانا بروح من التشيّع الضيق الذى تجاهل الشعر والفن والأفكار والمشاعر الإنسانية العادية. وأحد أبرز الأمثلة على هذا قصيدة بيركلى. وفيها حاول أن يشرح النظرية الماركسية التى كان قد درسها لتوّه. "يحاول ناظم أن يشرح الماديّة الجدليّة بأسلوب إلقاء المحاضرات، التعليميّ للغاية. وبعد ذلك بوقت طويل، اعتاد أن يسخر من نفسه كلما تذكّر هذه القصيدة، قائلاً: "يا له من موضوع للشعر"! (زكريا سيرتيل).

كانت فترة غلبت فيها الدعاية المكثفة على شعره. وكانت أغلب هذه القصائد أشبه ما تكون بخطب معدّة للإلقاء من فوق منصّة شعبية. ولهذا يلتقى المرء كثيرًا بأصوات وصيغ التعجب من قبيل "أو! هو! هيه! انظر إلى هنا! أيها الأحمق!". غير أن هذه الفترة اشتملت أيضًا على بذور سنوات التمكّن الآتية. والقصائد الجيّدة حقًّا والتى بقيت ناضرة جديدة إلى يومنا هذا، مثل بيرم أوغلو (١٩٢٧) الصفصافة الباكية (١٩٢٨) بحر قزوين (١٩٢٨) مثل كريم (١٩٣٠) العملاق ذو العينين الزرقاوين(١٩٣٠) رسائل إلى تارانتا بابو (١٩٣٥) هى إبداعات هذه الفترة. وعلاوة على ذلك، نلتقى فى هذه الفترة بالأمثلة الأولى لتقنيات القافية والشعر الشعبى التى سوف يستخدمها فى قصائده اللاحقة. وقد تطوّر الميل إلى الملحمة، مع استخدام السينما، والقصص القصيرة، والروايات، والحكايات الشعبية، ومواد الجرائد اليومية، إلى شكل أكثر واقعيّة وشمولاً فى قصيدة تارانتا بابو. غير أن كلّ هذا سيبلغ أعلى مستوى من التحقق فى ملحمة الشيخ بدرالدين. والواقع أن قصيدة "كيركا بانوغلوڤيبى" (المدينة التى فقدت صوتها ص103) تبين بعض التقنيّات التى سوف تُستخدم بتوفيق فى مشاهد إنسانية من بلادى.

أمّا ملحمة الشيخ بدر الدين فقد احتفى بها كل النقاد الأدبيّين الأتراك بوصفها أوّل ديوان فى الفترة العظيمة لناظم. وكانت أبرع وأروع القصائد الطويلة التى كان ناظم قد كتبها إلى ذلك الحين. وأغلب التقنيات التى استخدمها فى هذه الملحمة (مثل الوزن العروضى، الشعر الشعبى، وسائل التعبير، تكنيك تقديم مكان الحدث وعصره التاريخيّ ليس عن طريق مجرّد السرد، بل أيضا عن طريق استخدام لغة ذلك العصر)، سوف يجرى صقلها والسير بها نحو الكمال باستمرار فى قصائده

شعر
ناظم حكمت

اللاحقة. وقد كتب الناقد الأدبى التركى الشهير نور الله أتاك (١٨٩٨-١٩٥٧) عن ذلك كما يلى: "ليست هناك سمات فى هذه الملحمة لم يسبق لها الظهور فى الأعمال السابقة لناظم، غير أن هناك صقلاً للتقنيات. ونشعر فى كل جزء أن الشاعر قد امتلك فى الواقع ناصية لغته ونظمه. وهو لا يُضيف أية بهرجة أو زخارف لمجرد تجميل شعره. وكلّ جزء من كل قصيدة منفردة يعطى انطباعًا بأنه لا غناء عنه ولا يمكن حذفه دون تشويه الكلّ". وتدور أحداث القصيدة فى أراضى الإمبراطورية العثمانية فى بداية القرن الخامس عشر وتروى قصة ثورة فلاحية بقيادة الشيخ بدر الدين وتلميذيه، بوركلوس مصطفى وتورلاك كمال، وهزيمتهم المأسويّة: "ليُغنّوا الأغانى بانسجام،/ ليجذبوا الشِّباك معا من الماء،/ ليطرقوا الحديد معا وكأنهّم يزخرفون،/ ليحرثوا الأرض معا،/ ليكونوا قادرين على أن يأكلوا التين الناضج معا،/ ليقولوا أنهم كانوا معا/ فى كلّ شىء عدا شفة الحبيب/ فى كلّ مكان/ بكل معنى الكلمة/ فقد ثمانية آلاف من أصل عشرة آلاف/ أرواحهم../ لقد مُنوا بالهزيمة./ ومسح الفاتحون الدم عن سيوفهم/ فى قمصان المهزومين البيضاء غير المطرّزة". (من ملحمة الشيخ بدرالدين، (١٩٣٦)

وكان السبب الذى أدّى بناظم إلى أن يبنى ملحمته على هذا الحدث التاريخىّ هو شخصية وأفكار الشيخ بدر الدين، الذى سبق ماركس بأربعمائة عام، وكذلك الطابع الاشتراكى الخيالىّ لتلك الثورة الفلاحية. وكانت ذات أهمية بالغة بوصفها الملحمة الأولى لناظم والقصيدة الطويلة الأولى المنجزة. وكانت نقطة تحوّل فى شعره. وبهذا العمل، أدرك أنه يتعين عليه، إذا أراد أن يقول شيئًا وأن يجعل شيئًا مّا محسوسًا به فى الشعر، أن يكون بالغ العناية وأن يفكّر مليًّا فى فنه. وفى ١٩٣٧ فى إحدى إجاباته فى مقابلة صحفية، أوجز ناظم أفكاره فيما يتصل بهذا الموضوع: "أريد أن أحقّق واقعية فى الشعر تنقل الواقع بكل تعقيده، بمكوناته من الماضى والحاضر والمستقبل، وفى حالة حركة. لكننى لم أصل بعد إلى هذه النقطة. فالواقعيّة فى أغلب قصائدى وحيدة الجانب. وبالتالى فكثيرًا ما تكون مطبوعة بطابع الدعاية النضاليّة. لقد أدركت الخطأ الذى وقعت فيه. ولن أرتكب نفس الخطأ مرة أخرى. إن أفكارى، ليس فيما يتعلق بملاحظة وإدراك العالم، بل فيما يتعلق بالتجلى الفنّى لهذه الملاحظة وهذا الإدراك، قد تغيّرت تمامًا". وقد كُتب لهذه الملحمة أن تكون آخر كتاب لناظم يُنشر فى تركيا حتى عام .1965فقد بدأت أيام السجن الطويلة التى استمرّت حتى عام .1950

يُنسب إلى ناظم أنه قال: "لو لم أكن فى السجن كل هذا الوقت الطويل، لكان فى مستطاعى أن أكتب قصائد أفضل كثيراً". ومن الجائز أن يكون هذا صحيحًا. وأنا أحترم هذا الرأى. ولا أنوى الدفاع عن خرافة، عن تعميم خاطئ يزعم أن شاعراً ما أو قاصًا ينبغى إما أن يعيش فى فقر مدقع أو أن يوضع فى السجن إذا أريد له أن يكون فنانًا قديرًا. بل إن هناك حقيقة، أثبتتها مرة أخرى أعوام ناظم حكمت الثلاثة عشر فى السجن. إنها حقيقة أن النضال فى سبيل الحياة والخبز فى ظلّ شروط شاقة ومرهقة للغاية يحطمّ القوة الإبداعية للفنان، فى حين أنه على العكس من ذلك، تساعد شروط العمل المريحة التى يؤمّنها للفنان تقدير إنتاجه حق قدره واحترام عمله، هذا الفنان عليه أن يُبدع أعمالاً أكثر أصالة. والواقع أن أثمن شىء يمكن لنظام اجتماعى يتلقى فيه العمل الإنسانىّ مقابله الصحيح أن يمنحه لشاعر يتمثل فى الفرصة التى يوفرها له ليعمل وليؤدّى واجباته كفنان دون قلق على قوت يومه، ودون خوف من الغد. ومن المؤسف أن ما منحته حياة السجن لناظم لم يكن هذه الإمكانية للعمل فى راحة وبدون خوف من الغد، بل كان مجرّد الفراغ الضرورى للإبداع. وخلال أعوام سجنه، كان بمستطاعه أن يجد الوقت ليعمل وقتًا أطول فى

قصائده ولينعم التفكير بعمق فى مشكلات الفن. وفى عام ١٩٣٨ دخل ناظم السجن بوصفه ذا قوة وحدس شعريّيْن هائليْن؛ غير أنه فى عام ١٩٥٠ خرج من السجن شاعراً عظيمًا، النظير المعترف به لنيرودا، وأراجون، وإيلوار، ولوركا، بل الذى يبزّهم أحيانًا.

وفى رسالة كتبها إلى زوجته من السجن؛ قال ناظم: "لكى أصل إلى هذا الأسلوب، الذى يبدو سهلاً للغاية للوهلة الأولى، قمت بتجارب على ألف بيت من الشعر على أقلّ تقدير. وسوف أقوم ببعض التجارب الأخرى أيضا".

وإذا قرّرنا أن القصيدة التى أنتجها بعد هذه التجربة ذات الألف بيت لم يتجاوز طولها 125بيتًا، يتضح كم كان ناظم صاحب ذوق بالغ الحساسية فيما يتعلق بشعره فى السجن. وهناك دليل آخر على هذا الموقف يتمثل فى شكل مشاهد إنسانية من بلادى، التى مرت بتغييرات كثيرة جداً خلال الأعوام الاثنى عشر من 1939فصاعداً. فهذه القصيدة الطويلة التى بدأت بوصفها "موسوعة رجال مشاهير" والتى كان من المقدّر لها أن يبلغ طولها نحو ألف بيت، اتخذت الشكل الكبير المعاصر لملحمة، بعد تغييرات وتصحيحات وإضافات واختصارات وإعادات ترتيب كثيرة. وعندما نشر ناظم مشاهد إنسانية من بلادى، لأول مرة، كتب ربيبه (ابن زوجته) محمد فؤاد: "كان شاعرنا يعتزم، كما قال عندما كان فى سجن بورصه، أن يواصل كتابة الملحمة إلى أن يموت. غير أن من المعروف أنه بعد أن أطلق سراحه لم يواصل العمل فيها. ولا أدرى لماذا". والواقع أن السبب واضح جلىّ. إن مشاهد إنسانية من بلادى هى قصيدة الثلاثة عشر عامًا من حياة ناظم فى السجن. إنها قصيدة الأمل الذى لم يفقده قط، قصيدة ثقته بالإنسان، قصيدة الأمل غير المحدود تقريباً، قصيدة الأيام البائسة التى وطد خلالها صلته بالعالم الخارجىّ وقدّم إسهامه فى النضال الاجتماعى من خلال شعره فحسب. والواقع أنه فى اللحظة التى انتهت فيها هذه الأيام، انتهت هذه القصيدة أيضًا. ولاشك فى أن الوسط الجديد الذى دخله، والشروط الجديدة للعمل، والجدول الزمنى الجديد، كان من شأنها أن تقدّم شعراً مختلفًا.

وإذا ألقينا نظرة على القصائد التى كتبها بين ١٩٣٨ و١٩٥٠ يمكننا أن نلاحظ أن القصائد القصيرة المستقلة، بصرف النظر عن مشاهد إنسانية، ليست كثيرة. وقد جُمع ونُشر بعضها بعد وفاة ناظم بعناوين "من السجون الأربعة" (١٩٦٦) و"قصائد الساعة ٩-١٠ ليلا" (١٩٦٥) و"رباعيّات" (١٩٦٦). وهى قصائد قليلة إلى حدّ أنها لا تكفى لعمل ديوان كبير واحد. وقد بدأت قصائد أخرى كثيرة كقصائد مستقلة، غير أنها اتخذت أماكنها فيما بعد فى الملحمة الكبيرة بوصفها قطعًا من ذلك الموزاييك الضخم. وكان ذلك ثمرة العمل المتواصل فى الشعر؛ وتحويل العمل فى كتابة الشعر إلى مهمة يومية تؤدّى فى وقت معيّن من اليوم؛ وإبدال الحب، والصداقة، والنضال، بالشعر؛ وأخيراً، تعويض حياة السجن بالشعر.

وبعد أن أطلق سراحه وغادر تركيا إلى الاتحاد السوفييتى، بدأت مرحلة جديدة من حياة ناظم. كان لم يعد فى السجن. وأينما ذهب، كان يلقى الترحيب بوصفه أحد أعظم الشعراء فى العالم، وكان مُحاطًا بمجموعة من الأشخاص يُبدون له أدفأ عاطفة. لقد سافر إلى البلدان التى تحققت فيها عقائده السياسيّة؛ والتقى بفنانين بارزين لم يعرفهم من قبل إلا بأسمائهم. ونُشرت دواوين شعره بعدة لغات ومُثّلت مسرحياته على المسرح فى بلدان عديدة. غير أن أهم شىء كان يتمثل فى أنه لم يعد فى السجن؛ كان قد أصبح حرًّا. غير أن شيئًا أشد قسوة ألقى ظله هذه المرة على كل هذه الأحداث السعيدة. لقد أصابه الوُطان (الحنين إلى الوطن)؛ الشوق إلى بلاده، الشوق إلى زوجته وإلى ابنه المولود حديثًا، الشوق إلى أصدقائه، الشوق إلى أهل وطنه. وسوف يعبّر فى أغلب القصائد عن هذا الحنين إلى الوطن: "قصائدى منشورة

شعر
ناظم حكمت

فى ثلاثين أو أربعين لغة/ لكنها ممنوعة/ فى بلادى تركيا وفى لغتى التركيّة"/ ../ (هذا ليس قلباً، إنه صندل فلاحىّ/ من جلد جاموس الماء،/ إنه يتجوّل ويتجوّل/ دون أن يتمزّق/ إنه يتجوّل فى الطرق الصخريّة./ تمرّ سفينة أمام قارنا،/ أوه! يا خيوط البحر الأسود الفضيّة،/ تمرّ سفينة فى طريقها إلى البوسفور/ ويربّت ناظم على السفينة/ وتحترق يداه.."/ ../ "يا بلادى، يا بلادى، يا بلادى،/ لم يبق لدىّ.. لا قلنسوتى المصنوعة فى أراضيك/ ولا حذائى الذى حملته طُرُقك؛/ وتمزّق آخر قمصانك على ظهرى/ منذ وقت طويل./ كان مصنوعًا من كتان "سيله"./ ولم تعودى الآن إلا فى شعرى الأشيب،/ فى قلبى الواهن/ فى تجاعيد جبينى،/ يا بلادى،/ يا بلادى.."

لقد أثر الواقع المألوف لدى الجميع، والفنانين خاصة، فى ناظم أيضاً. إن الحياة بعيداً عن وطنه، عن الشروط التى اعتاد عليها، عن واقع وطنه الأم، دون أن يعيش فى قلب الأحداث اليومية بل أن يراقبها من بعيد، حرمت ناظم مُن الشيء الكثير. لقد كان منفاه مختلفًا تماماً عن منفى شخص إنجليزى فى فرنسا أو ألمانيا، أو فرنسى فى سويسرا أو إيطاليا. كان منفاه مأساة رجل اقتلُع من مجتمع يقوم على شروط تاريخية متميزة، من بين شعب ذى تقاليد مختلفة، وألقى به فجأة فى قلب بيئة مختلفة تمام الاختلاف. ولا يغير من طبيعة هذه الحقيقة واقع أن البلدان التى عاش فيها من عام 1952 حتى وفاته كانت بلدانًا جرى فيها فعلاً تحقيق أفكاره السياسية والفلسفية. إنها ليست مسألة نزعة قوميّة خالصة وضيقة. فمثل كل النباتات، تشتاق الكائنات البشرية إلى الأرض التى يمكن أن تكون لها فيها جذور عميقة والتى يمكنها فيها أن تبقى على قيد الحياة، وتعيش وتزدهر وتثمر. كيف أثرت هذه الأعوام الأحد عشر، التى يمكننا أن نسمّيها المنفى الاختيارى، فى شعر ناظم؟ عندما ننظر إلى القصائد المكتوبة بين ١٩٥٢ و١٩٦٣ (فى ديوانى قصائد جديدة، والقصائد الأخيرة) نلاحظ أن هذه القصائد تقوم على ثلاثة موضوعات رئيسية: الحنين إلى الوطن، والخوف من الموت، لاسيما بعد نوبة قلبية خطيرة عام ١٩٥٢ والحزن بسبب الشيخوخة. وبالإضافة إلى ذلك، كانت هناك قصائد سياسية، أغلبها غير موفقة كالقصائد السابقة. لقد ذهبت سمة الرجل مَوْفور النشاط، الواثق بنفسه، والذى يعرف الكثير، ويطبّق معرفته، ويقوّى قرّاءه؛ وحلّ محلّ ذلك ألم ومرارة عميقان. إنه يذكر شبابه كثيراً. ويفكّر فى الموت كثيراً. وفى إحدى قصائده الأخيرة، يصف ناظم جنازته هو. والواقع أنه كتب وصيته الأخيرة شعراً. إنها قصائد مكثفة للغاية؛ وهى تمسّ شغاف قلب القارئ، وهى جميلة جمالاً لا يُنسى. ولم يعد ناظم يكتب قصائد طويلة إلا نادراً جداً. وتبدو كل قصيدة ناقصة إلى حد بعيد. ويزيد من طابع النقص هذا واقعُ أنه لم يضع أية عناوين على أغلب قصائده الأخيرة. ويبدو وكأنه مُصاب بعجلة واضطراب شخص يوشك أن يبدأ رحلة أو أن يلتقى بوطنه وأحبائه مرة أخرى بعد غياب طويل. وفى عام ١٩٦٢ بلغ الذروة العليا الثانية فى فنه بعد مشاهد إنسانيّة عندما كتب "القشّ الأصفر"، أفضل قصيدة فى أعوامه الأخيرة. والواقع أنها تمثل الإنجاز الذى يتوّج حياته كشاعر. وقد جرى تطوير الأسلوب الرومانسى الغالب على كامل هذه القصيدة الطويلة عن طريق التعبيرات المأخوذة من الأدب الشعبى فأصبح هذا الأسلوب شكلاً يساعد على أن نتابع من خلال الفلاش باك ذكريات خمسة وأربعين عامًا. والواقع أن ناظم لا يتحرك إلى الوراء وإلى الأمام من أجل مجرّد الشكل؛ كما أن ذلك لم يكن جهداً فى سبيل الإمساك بحالة اللاشعور. إنه يريد أن يلقى الضوء على الواقع الإنسانى بطريقة أقوى وأكثر تأثيراً. وبهذه القصيدة، يؤكد ناظم من جديد موهبته كشاعر، ويكشف فى نفس الوقت شبابه الدائم عن طريق إجراء تجارب جريئة فى الشكل.

وقصيدة "القشّ الأصفر" واحدة من أفضل القصائد، وربما كانت أروع قصيدة فى الأدب التركى خلال عشرين عاماً.

حاولنا فيما سبق أن نبيّن كيف ارتبط شعر ناظم ارتباطاً وثيقا لا ينفصم بحياته. والآن نتحدّث بإيجاز عن السمات العامة لشعره. إن الطريق إلى العالمية يمر عبر ما هو محلى وقومى. ولا تكون القدرة على التعبير عن واقع الإنسان وحضوره فى هذا العالم تعبيراً كاملاً وبكل أبعاده أمراً ممكنًا، بالنسبة لشاعر من الشعراء، إلا إذا فهم هذا الشاعر المجتمع الذى ولد وعاش فيه. ويندمج الواقع القومى عند نقطة ما فى الواقع العالمى ويصير عالميًا. والفنان الذى يقدّم واقعه الخاص من خلال تركيب فعّال، مُخلِّصًا إياه من كافة العناصر السطحية والنخبوية، يصل بسهولة إلى الواقع العالمى للإنسان. وهذا هو السبب فى أنه يمكننا أن نصف ناظم بأنه شاعر عظيم. فقد ظلّ على مدى حياته بأسرها متحداً بشعبه. ولم ينظر إلى نفسه قط منفصلاً عن- أو فوق- شعبه، الذى كان يعرفه حتّى أدقّ التفاصيل. لقد عاش، وأحب، وأسعدته الأشياء الصغيرة، وقد أعطى للحياة أكثر مما أخذ منها، كما يفعل الشعب. وهكذا، ففى حين أنه كان يقدّم هذا الشعب الذى عرفه تلك المعرفة الوثيقة فى شعره بكل جوانبه الضعيفة والقوية، المحبَّبَة والمزعجة، بكل تقاليده وعاداته، وصل ناظم إلى مركز عالمى. ويصيب تريستان زارا عندما ينظر إليه على أنه شاعر يسير فى نفس اتجاه فيديريكو جارثيا لوركا. قال زارا: "عن طريق دفع التقاليد الكامنة فى أعماق الثقافة القومية إلى سطح العالم الحديث، حمل ناظم إلى الأدب التركى حيوية عظيمة".

والواقع أن الإنسان عار بكل معنى الكلمة فى شعره. فلا يحجبه التأمل العميق ولا العلاقات المعقّدة المتشابكة. إنه ليس بطل المغامرات المتكلّفة. لقد كان يحاول أن يحيا الحياة التى مُنحت له فى هذا العالم. بأفضل صورة فى طاقته. ويتمثل سلوكه البطولى الوحيد فى بذله قصارى جهده فى سبيل إعادة تنظيم هذه الحياة بيديْه هو، وفى ثقته بمستقبل الإنسانية، وفى نضاله فى سبيل عالم أفضل. وفى هذا النضال، يوجد طبيب اسمه فائق يُمنى بالهزيمة فينتحر، وسجين اسمه خليل يتابع جبهات الحرب العالمية الثانية يوماً بيوم على خرائط معلقة على جدار زنزانته؛ وهناك نيجار التى تلقى بطفلها فى بئر بينما تهرب مع عشيقها، وزينب التى ستأتى لترى زوجها بانتظام فى السجن على مدى خمسة عشر عامًا تحمل بيدها سطلاً من اللبن الزبادى.. وهناك أولئك الذين يقتلون شخصًا بسبب مساحة ضئيلة من الأرض فيقضون سنين فى السجن فى نفس هذا العالم الذى لم يختاروه بل مُنح لهم، وأولئك الذين، رغم أنهم يلعبون دورًا هامًا فى مصير السابقين، يفكرون فيهم مليًّا وهم فى مطاعم مترفة داخل عربات. وليس من الخطأ أن نقول إن كامل محتوى شعر ناظم هو الشعب التركى، الذى يتناوله بحُب، واحترام، وثقة. وهو يقدّمهم فى شعره تقديماً واقعيًا، بحبّهم، وبُغضهم، ومعاركهم، بجوانبهم الطيبة والرديئة. وهو يصل عبر الواقع القومى إلى الواقع العالمى.

ما هو الشكل الذى يفعل هذا من خلاله؟ وما هى مشكلة الشكل فى نظر ناظم؟ الواقع أنه قدّم إلينا بنفسه الإجابة عن هذا السؤال: "إننى شخصيًا أريد أن أجعل الشكل يتلاءم مع المحتوى بحيث يمكن للشكل أن يقدّم المحتوى بكل وضوح، غير أن الشكل ذاته لا ينبغى أن يكون واضحًا. مثل زوج من الجوارب الحريرية يجمّل ساقيْ إمرأة لكنْ يظل غير ملحوظ. هذا هو الشكل الذى أفضّله فى الوقت الحاضر، ولاشك فى أننى قد أفضّل غداً أشكالاً زاهية الألوان أيضًا. والشكل، حتى فى أقصر قصيدة، ينبغى أن يتطوّر مع حركة وتطوّر المحتوى".

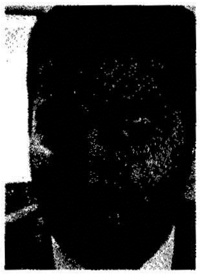
حاولنا فيما سبق أن نبيّن بوضوح أن مشكلة الشكل

شعر
ناظم حكمت

كانت بالغة الأهمية بالنسبة له، ولاسيما بعد أن وجد مزيدًا من الوقت ليعمل في شعره. وكان الهدف الرئيسي بالنسبة له، كما هو بالنسبة لكل فنان أصيل، ليس أن يعثر على شكل فني جميل، بل أن يصل إلى بناء شعري، إلى لغة شعرية يمكنها أن تجعل الأشياء التي أراد أن يقولها محسوسة من جانب الآخرين من خلال شكل أكثر وضوحًا وتأثيرًا. هذا هو السبب وراء تخليه عن الوزن المقطعي، عندما وجد أنه غير ملائم للتعبير عن واقع الإنسان الجديد والمجتمع الجديد في القرن العشرين. ولكي يصف حدثًا تاريخيًا في القرن السادس عشر، استعمل وزنًا يذكّر بالوزن العروضي، ولغة شبيهة بتلك المستعملة في تلك الأيام؛ وقد استعمل أحد الإيقاعات الأكثر شيوعًا في الأدب الشعبي التركي ٤×٤ في بعض قصائده مثل "صيادو السمك اليابانيون"، و"بوبلار"، و"في الغابة في يوم ثلجي"؛ وقد استفاد من النثر وتقنيات السينما في قصيدتيْ "بيان هاڤانا"، و"القشّ الأصفر"؛ بل إنه في الأعوام الأخيرة من حياته، عندما كان قد تجاوز الستين، أجرى تجارب طليعية في الشكل الشعري. وفي إنتاجه، كان منفتحًا دائمًا على التيارات الشعرية المعاصرة. وهذا أمر طبيعي بالنسبة لشاعر ينظر إلى الإبداع الفني والفن ككفاح جماعي ودائب لكل الأمم، لكل الإنسانية. غير أن هذه العوامل الملهمة والتأثيرات لم تكن أشياء سطحية، بل جرى دمجها في إنتاجه. لقد عرف كيف يستوعبها، وكيف يجعلها ملكًا له، وكيف يطبعها بطابع شخصيته الفريدة.

إحالات:

1- Selected Poems, Nazim Hikmet, Cape Edition, 1967, London. Translated by Taner Baybars.
2- Mavi Gozlu Dev (The Blue Eyed Giant) by Zekeriya Sertel, p. 8 Ant., 1969.
٣- الوزن المقطعي: نحن نستعمل هذا التعبير للدلالة على وزن تركي يُقاس بعدد المقاطع في البيت الواحد.
4- Nazim Hikmet Talks about his own Poetry, by Ekber Babayef, Yon, No. 214.
5- Mavi Gozlu Dev, 120.
6- On the Epic of Sheikh Bedrettin, by Nurullah Atac, Yon, No. 108.
7- Quoted from Sukran Kurdakul's Dictionary of Poets and Writers, p. 228.
٨- المصدر السابق.



◆ جعفر العقيلى ◆

العلاّمة

فرحون بهذا الملف الذى نخصصه للاحتفاء بعلم من أعلام اللغة والفكر والمعرفة، العلامة د.ناصر الدين الأسد.

وهو جزء قليل مما يستحق الأستاذ الذى أسس أول معهد علمى فى الوطن، فكانت "الأردنية" صرحاً ومنارة، وله فى الأوليات كثير، وشغل مناصب أكاديمية وإدارية نهض بها وارتقى بها إلى قامته، وظل صاحبَ الموقف والمبدأ فى زمن عزّ فيه.

فرحون أن هذا الملف جاء بمساهمة من عدد من تلاميذه، وهم كثر، على امتداد الوطن وامتداد حدود العربية، تناولوا جوانب من سيرة الأستاذ، وجوانب من إبداعاته وإنجازاته ومؤلفاته فى اللغة والترجمة والتحقيق والنقد والفكر والنثر والشعر، وقبل كل ذلك ما ترك فى وجدانهم وَقرّ فى عقولهم وقلوبهم من سيرة الإنسان النبيل.

لم أكن من طلبته فى مقاعد الدرس، غير أننى واحد من تلاميذ أستاذ الجيل ومريديه، كنت تشرفت بالمشاركة فى إحدى حلقات المجلس الذى حمل اسمه، وكان يُبث على شاشة التلفزيون الأردنى بتقديم أحد تلاميذه ومريديه، د.خالد الجبر، الذى بذل جهداً لا يبارى فى إعداد هذا الملف والتحضير له بالاتصال بالمبدعين والأكاديميين العرب، وما كان لهذا الملف أن يَصدر بشكله وموضوعاته لولا جهوده ومثابرته وحبه.

فى الحلقة التى حملت عنوان "الفنون الإسلامية" كان الأسد بحراً إذا حدّث، تجرى اللغة على لسانه مجرى الماء الصافى العذب، وعندما يستمع للآخرين يمتلك فضيلة الإصغاء بكل جوانحه، وتلفِتك أناقته ويُبهرك حسه الإنسانى، وهو وإن كان صارماً فى موضوع اللغة إلا أن ملاحظاته إذا ما خالف المقابل، غالباً ما تمرّ على جناح الدعابة لفرط رقةٍ يتسم بها.

اللغة هى ما يقول الأسد، ذلك أن العربية سماعية يتشبع بها الإنسان بالدربة، زامنَ عمالقة النهضة العربية الثانية وحمل رسالتهم فى التنوير، وأودع للمكتبة العربية نحو تسعين مؤلفاً فى اللغة والتراث والفكر.



ربما يكون الأسد "راديكالياً" فى الدرس النقدى واللغوى، غير أن ذلك يصدر عن انحياز صارم مقرون بالشك لتطبيق المنهج العلمى، وهو أكثر ما يكون انفتاحاً لروح العصر فى القضايا الاجتماعية، وموقفه من المرأة تحديداً.

حاولنا فى الدائرة الثقافية أن يكون للعلامة مساحة يُعنى بها "الملحق"، وقمنا بزيارته برفقة الزميل جعفر العقيلى، والجبر، فاستقبلنا بأجمل ما يكون المضيف، معتذراً، وودّعنا بهدية "غالية"؛ عناوين من "أسفاره".

بعد أيام وصلنا هاتف أنه يريد رد الزيارة، وهى عادة طيبة يُلزم بها نفسه لمن يزوره، وهيّأنا لأن تكون زيارته مناسبة ثقافية ولقاء معرفياً، وشارك الزملاء فى الدائرة الثقافية فى حواره وسماع آرائه وأفكاره فى غير موضوعٍ وقضية، ومنذها قرّت فى وجداننا فكرة الملف امتناناً وإعراباً عن شكر لوفادته.

فأرجو أن نكون وفينا الزيارة بعضَ حقها.

أما حق الرجل، فأظن أننا سنبقى مدينين له ما حيينا.



◆ لينا أبو بكر ◆

العروبة فى عينه: العروة الوثقى بين التراث والحداثة

لا يصعب على الكاتب أن يتناول موضوعة ما تدور فى فلك شاسع يتجاوز حتى حدود ذاته بما يفوق الإدراك العادى فى زمن ندر أن يجود بالطاقات الجبارة والأقرب إلى النفحات الأسطورية، ليس لأن فى ما تبذله ارتباطا بالخيال، بقدر ما هو تجاوز لإمكانيات عصر بأكمله مما يعد انتصارا -ذا فرادة- على واقع مهزوم بكل معطياته وتناقضاته.

أما عدم نيل الصعوبة من الكتابة عن تلك القامة الفكرية والأدبية الشامخة، فإنه لا يحيل إلى السهولة المحضة بمعناها المجرد بقدر ما يستجلى لك عنصر المتعة الآسرة التى تكسر ما تفيض به الصعوبة من رتابة وملل أو حتى شتات بالبحث والقراءة فى رحلة لا تبتدئ بزمن بقدر ما ترتبط به لأنها تتخطى حتى الأزمنة، وقد شكلت جسرا رابطا يوشجها معا ويصالح بين أشكالها ورؤاها المختلفة.

هذه المصالحة لا يقل وصفها عن المصالحة المشاكسة التى لا تركن إلى مسلمات، وهى تعينك على محاجة العلم بالعلم،- والمثابرة على دحض العلم بالعلم ما دامت العملية برمتها استفزاز إيجابى للقراءة المتأملة المتفكرة المستوحاة من روح القرآن الكريم، ولهذا تحديدا لن تصل إلى معادلات رياضية معقدة أو رحلة عشوائية فارغ اليدين، سيكون بحوزتك دائما ما يشحن عزيمتك من الإيمان بأن الفكرة تبدأ من وحى من يقتدر على تأملها بكل هذه الفتنة وهذا الخصب المعرفى والروحى والإنصات لملكوت ما لم يَجُد به الإنصات بعد.

لهذا الفارس النبيل العلاّمة د.ناصر الدين الأسد، ما يغرى ويفتح شهية اليراع على الكتابة، فيتصبب له ريق الحبر مفعما بالطراوة والنداوة وهو يتذوق معنى أن يلهمه الله نعمة أن يخط حرفا فى حق من تعلم قراءة حروفه وربا عليها، فأين تقف معه ومن أين تبدأ؟.

السؤال هنا ليس من منطلق صعوبة أو تردد أو حتى حيرة بقدر ما هو انجذاب متوازن لتنوع الوجبات العلمية والأدبية والفكرية التى تجود بها فردوس هذه الفروسية الفريدة، وهى جاذبية عادلة إذ يقتسمها المجتذبون بكل ذلك القدر من التساؤل المتدبر حول ثراء تلك التجربة وغناها.

إلا أن للعروبة فى ملامح المسيرة الفكرية والشعرية للدكتور ناصر الدين الأسد ما ينم عن انتماء للعروبة الإبداع (الشعر) والعروبة الأم (البادية)، وتحديدا إمارة شرقى الأردن قبل تأسيس المملكة، فمنذ العقبة مكاناً للميلاد إلى عمان والشوبك والكرك التى كثيرا ما تنقل فيها وكلها كانت بوادى تقترب بعضها من هيئة القرية دون أن تكونها تماما.

أما القدس التى أوفدته إليها وزارة المعارف آنذاك، فكانت أول مدينة تطأها قدما ذلك الفارس الرحالة، الذى ما ركن إلى مستقر لا فى بحوثه العلمية ولا دراساته ولا فى أشعاره، ولا فى المناصب التى تشرفت بتوليه لها. إن مفهوم الرحلة فى كل تلك التجليات يحيل إلى ديناميكية فعالة اكتسبها من الطبيعة البدوية التى يشكل البحث المستمر أحد أهم دوافع الانتقال فيها، وهو ما انعكس على تقصيه الحقائق التاريخية من خلال الترحال بين المصادر والنظريات ودراستها مما يوفر مناخا دقيقا وموثوقا به للدراسة والعلم.

كيف لا تكون تلك البادية إذن فردوسا نضرة للعروبة والأصالة والفروسية على الصعيدين الأدبى والعلمى؟.

ثم كيف لا يتحول الترحال بين الأمكنة إلى نهج تفكيرى يعين صاحبه على استنباط المعرفة من موارد أكثر توغلا فى التأملات مما يتداول بين الناس وأهل الاختصاص؟.

بل ربما كان علينا أن نتساءل افتتانا أيضا عن الاسم العروبى الذى يحمله الأسد، كأنه يستل مجدا من غمد تاريخ لم تطوه هجانة الأسماء الغريبة لأبناء يعقون الانتماء للذاكرة كلفة، فحتى اسمه يكاد يكون إراديا وقد وفى إليه واستوفى به بسالته فى التفكر والتدبر وعراك الأصقاع المعرفية المتباينة عراكا يليق بمن يحملون السيف لا من يصنعونه!.

العروبة في عينه: العروة الوثقى بين التراث والحداثة

كيف لا يتمسك الأسد إذن بالعروبة عروةً وثقى يستحكم بها على طرفى المعادلة الزمنية والإبداعية بين التراث والحداثة؟.

إنه لا يتعامل مع طرفى الحبل بعقدة صلبة سهلة الكسر، إنما يتعامل معهما بعقدة قابضة، وهو ما يشى بالحكمة كمبدأ ومنهج عمل لا تعصّبا أعمى أو عنجهية نقدية لا ترى سوى بعين واحدة.

من عرف هذا الفارس من قرب، من خبر فروسيته بالتعاطى مع الأجيال والأزمنة والآراء والاختلاف، سيهتدى إلى أن الشهامة لا تقتصر على التفاعلات الاجتماعية بين البشر فقط على اعتبارها من مشتقات الفروسية كبطولة، بل حتما سيغدو قلب المتلذذ بتتبع الرحلة -دليله على بذارها الأولى: البداوة بل قل البداوات.. لأن البداوة بالإضافة إلى كونها فطرة فإنها أيضا تجربة وخبرة، تدخر لكل بدوى شاعر جولات مشرفة لخوض غمار الرحلة الخلاقة.

ولكن ماذا عن ابن الثمانى سنوات ذاك الذى امتطى جوادا للعائلة فى أحد السباقات ليقع عنه وقد احتفظ منه بألم فى ظهره؟.

إن الخيول تشيخ، وقد تهرم ذاكرة الألم أيضا، غير أن من يتبقى هو الفارس البدوى الذى نجا بالفروسية إذ استلهمها فى كل شؤونه، وهى ليست فى مكمن اللاوعى كى لا نلغى أمانة الإرادة فى صيرورة البحث والإدراك لمنابع الفطرة، إنما هى استيراتيجية مكتسبة من بيئة تُحوّل التأثر إلى تأثير وتشتغل على لاوعيها كى ترده إلى أصله فتستوفيه حقه ولا تبخسه إياه، وهنا مجذب الروعة، فالترحال فى الذات بداوة معتقة تروض المرء على اكتشاف منبتها من جديد، وفى هذا الترويض إعادة ترتيب للعوالم الممتدة عبر الذات من سياقاتها الخارجية.

العروبة البداوة

ولأن العروبة البداوة فى المنظومة الشعرية تحفل بما يأسر اللب من اقتراحات جمالية على مستوى الحس الإيقاعى والنسق التعبيرى، فإنه لا بد من التعريج بالشعر على اعتباره بداوة فصحى تمازج بين الجوهر والمبنى ممازجة لا تخلو مما يحيل إلى المفارقة.

لعل أهم ملامح تلك العروبة هى الاستناد إلى اللسان العربى المبين، لسان القرآن الكريم فى مستهل كتاب شعرى قائم على بوح هامس لشاعر يتبعه الغواة، مما يحرره من ذنب الغواية ليس فقط لأن الاستثناء القرآنى جاء لصالح الذين آمنوا من معشر الشعر، إنما لأن الغواية ارتبطت بالتابع لا المتبِع، وبهذا يكون التابع هو من قام بفعل الغواية لا من وقعت عليه الغواية بفعل فاعل!.

لما تكون اللغة ليست صنعة ولا تكلفا، إنما هى انتماء فطرى، لا تعجب حينها إن عثرت على بيت أسدى يحتفظ بلغة الشعر الديوان -ديوان العرب -وعلى مفهوم الإيحاء المرتبط بجنية هى إلهة تقوم على وحى ما يوحى..

"وحبته إلهة الشعر منها نفحات من القريض توائه".

فالقريض وتوائهه جماليات لغوية وإيقاعية فائقة الروعة ذات إحساس غاية فى الرهافة وتعبير فى قمة البلاغة، لأن نفحات ما يقرضه هبة تائهة من الجنية إلى من توحى إليه، وفى هذا دلالة فاتنة على أن ما تتخيره لتوحى به ما هو إلا ما يتوه منها، مما يؤكد على إرادة التيه، فهل أجمل من ذلك السبك اللغوى السلس والعميق؟.

للشاعر نظرته إلى قيمة اللغة التى يعكسها شعره، ليس فقط فى المبنى والتعبير والصياغة، بل أيضا فى الإيمان بها، حتى وإن خذلته فى الوصول إلى ذات حبيبة من السحر والفتنة ما يعجز اللغة عن إدراكه، إلا بالهمس، لكنك إن استدركت تأملك لتلك الحالة ستصل إلى نتيجة مفادها أن الهمس عربى مبين لم يتخلَّ عن لغته أبدا..

ولأنك تقف بشيخ اللغة العلامة الأسدى ناصر الدين الأسد، فى شعر حيدر محمود فى تكريم شيخنا، فإنك تعثر على ارتباط الحضور باللغة ليس بصفة الظل بل الرديف الأيمن:.

"لكن تكريم شيخ الضاد أكبر من بوح الدلال بأسرار الفناجين.

وكان نخلة فصحانا التى نبتت فى ظلها كل أزهار البساتين".

ومن موقع الحريص على لغته التى هى وجوده يرد د.ناصر الدين الأسد على محمود:.

"ذكرت لى لغة الله كرمها قد باعها أهلها من غير ما ثمن.

هانت عليهم وهانوا فى نفوسهم وطالما أغنت الدنيا ولم تهن.

واستبدلوا بفصيح القول ألسنة عجماء أو لهجة بكماء لم تبن.

إن اللغات هى الأوطان ما بقيت شعب بلا لغة شعب بلا وطن".

ستعبّر اللغة هنا عن مدى الألم الذى ينتابها لغدر أبنائها بها،

فمتى يغدر الإنسان بوجوده هل يستحقه؟.
أجمل ما يمكن أن يخطر ببال الإبداع هو ارتباط اللغة بالألفة أو الغربة مع الأمكنة بشكل يدلك على دلالة المنفى ومعناه، فبعد نكسة حزيران توجه الشاعر إلى إسبانيا وصادف أن كان هنالك مهرجان اجتمعت فيه ألسنة عدة، لم يكن بينها اللسان العربى، لك أن تتخيل إذن أن الغربة ليست على صعيد المكان -لأن هذا وحده لا يكفى- بل على صعيد اللسان: "أفما يحق لى التفجع والأسى / بلدى هنا وأنا غريب الدار".

هنا وهنا فقط، تشكل اللغة درعا واقيا من الفراغ الوجودى الذى أحسه الشاعر، مما يعزز لديه انتماءه إليها، بخاصة فى ظل تهاوى المساحات الجغرافية بعد هزيمة 1967؟ وربما كان هنالك رهان أخير على اللغة كوطن! فهل أصاب الرهان؟!.

العروبة الطبيعة

وإذا ما عدنا إلى الثالوث المؤثر على نبرة الأسى والحزن فى الشعر العربى كما حللها د.حسن البكور ود.عيسى العبادى فى جامعة معان، فإننا نعثر على أحد أهم عناصر ذلك الثالوث حاضرا بقوة، ألا وهو الطبيعة التى هى الصحراء، طريق الضلال والتشرد، وتلك سمات بداوة يسقطها الأسد على الحالات الشعرية مهما تعددت مضامينها ومواضيعها:.

"أيها الشاعر المشرد رفقا".. لنلاحظ عمق الإحساس بجذوره، وإحالة الحالة الإبداعية إلى طقس صحراوى حافل بمشهدية الضلال فى تلك الصحراء، وإن أردت إشارة فما عليك سوى استعادة ربط الضلال بالصحراء عبر استنكار الشاعر إذ يقول:.

"فعلام الإطراق يا شاعر الحسن وفيم الضلال فى صحرائه".

وهى الصحراء نفسها التى تنبت الرجال الرجال فى قصيدة يحاكى بها أمير الشعراء فى نكبة دمشق.

لا يكتفى الشاعر باستنهاض همة اللغة قبل ذبولها فى عصر معولم، إنما يثرى هذا الاستنهاض بروح ذات قيمة جمالية ومضمون أخّاذ لا ينفصل به عن عصره، بل ينتمى إليه دون أن يخل بأساس الانتماء إلى اللغة، ثم إن الارتكاز على التاريخ العربى فى محاكاة درر الشعر ما هو إلا استنهاض همة أخرى لذاكرة أجمل ما فيها أنها مطواعة وقادرة على أن تلبى، فأى شاعر ما هو بساحر ولا مسحور، لكنه يضبط الفتنة على إيقاعى المفتتن به والمفتون فيظفر بافتتان مرتد.

العروبة الهوى

فى قصائد الهوى فى ديوان "بوح وهمس" يعصرن الشاعر ساحة الوغى على الطريقة العربية التى تستوعب ثنائية الحرب والحب منذ عهد عنترة. فى قصيدة "يا طير" يوقظ أكثر من تاريخ شعرى منذ حمامة أبى فراس إلى طير الحب الأسدى، فيحشد كل ما أتيح له من انفعالات وأخيلة ومواد خام استلهمها من واقع معاصر وأسقط عليها واقعا مستعارا من تاريخ شعرى لا تنفد هباته اللغوية والإبداعية..

لكن ما يلفت حقا هو ذلك التفاعل مع الشخصيات الشعرية التى خلدها الشعراء فى قصائدهم كولادة بن زيدون على سبيل المثال، بخاصة فى قصيدتيه "أندلسية زيدونية" و"ولادة"، فمجرد أن تقرأ هذا البيت تحس بالقيمة الجمالية لذلك التفاعل: "يا ليل طل / لو بات عندى قمرى ما بت أرعى قمرك".

بطبيعة الحال، فإن القيمة الجمالية لاستحضار تلك الحكاية الأندلسية تلغى تقمص شخصية ابن زيدون الإبداعية، لكنها تحيلك كضرورة على منطق آخر يحتفظ لكل إبداع بخصوصيته، لكنه يمازج بشكل رهيب بين التأثر الأثر، فولادة لولا بن زيدون لم تكن ربما لتكون، وفى استحضارها شعريا ما يخرج بالشعر عن منطق المناظرة الانفعالية والشعرية ليدخل به إلى عالم التوحد بالعشق كحالة إبداعية وإنسانية تامة تبدأ من الحكاية الشعرية وتنتهى بحكايات تتفق عنها ولا تستنسخها، بل إن رفقة الشاعر للموروث العربى الشعرى كانت سببا فى ضمه إلى صلبه من خلال إحيائه بمحاكاته، ومعايشته حتى لكأنه يعيشه مرتين إذ يقرؤه وينظمه من جديد، وإلا كيف يفسِّر الوصف الحسى لجمال ولادة ثم محورة ارتباطه بها من حكاية إبداعية إلى حالة واقعية تامة: "كمل الجمال فكنت إياه / أعطاك صورته وفحواه".

كأنها ماثلة أمامه بجسدها لا بظلها، بل لكأنه ابتنى معها ذاكرة أعانته على نسج أواصر العهد بينهما على حفظ الهوى فى أيام لاحقة، فانتقل بالحكاية من الزمن الإبداعى الواقعى وهو "التاريخ الماضى" إلى الزمن الافتراضى أو المتخيل والمستعار وهو المستقبل: "سأظل أعشقها وأذكرها عهدا على قلبى سأرعاه / أترى تكون كما أكون لها أم تجتوى حبى وتنساه؟". فأى اقتحام مشروع للحكاية يحق به للشاعر ما لا يحق لغيره من ادخار شخصيات لأزمنة إبداعية أخرى لا كموروث بل كأمانة جمالية

العروبة في عينه: العروة الوثقى بين التراث والحداثة

قابلة للعصرنة من منظور أسدى.

وهنا، لا بد من الوقوف عند بداوة الهوى، ويحلو تصور الهوى بدويا على طريقة أجداد الأسد منذ امرئ القيس إلى عنترة، وحتى قصيدة "امرأة": "هى نخلة غراس بادية فيها نمت وربت / قد أرضعتها السنى قحطان أو مضر". إنه بيت يدل على الفخر بعروبة الهوى، على التعلق بالبداوة التى غراسها امرأة بقامة نخلة، وللقارئ أن يأخذ فى حسبانه كل ما تحمله الإحالة على النخلة ككناية عن الشموخ والعزة والعروبة والعطاء، لا بل إنه لن يتفاجأ بحضور المقدمة الطللية التى يقف بها الشاعر على أطلال المخبوبة ويحولها إلى رحلة طللية ضمنا وتصريحا: "أنت الحبيبة فى حلى ومرتحلى".

الترحال والبداوة الشعرية

"يا ساكنى السفح من عمان إن لنا فى حيكم رشأً يفدى بعمانا.

قد جاءنى أنه يبكى على سفرى يا حبذا الدمع من عينيه هتانا.

وأنه يسأل الركبان عن خبرى ويستزيد من الأخبار لهفانا".

هذه الأبيات تكاد تختصر ما يترتب على الرحيل فى حياة البدوى العاشق من لواعج اتجاه المحبوبة التى يتركها وراءه، ومن هموم ومشاق نفسية، مستعينا بصيغة التخاطب الشعرية فى السفر مع رفيقى درب ليبوح لهما بما أتيح من قلق وشجى، مما يثبت أن فى استعارة هذا الطقس البدوى ما يشبع لدى ناصر الدين الأسد حنينا إلى جذور ضاربة فى التنقل والترحال وما يحمله من وله وعذابات، بحيث يبقى فى زمنه مع القبض على جمرة الزمن التاريخ أو الزمن الجذر إن جاز التعبير.

وكله لا ينفصل عن واقع الرحلة الطللية فى المقدمة الشعرية التى لا تحضر هنا كتقليد يعبّر عن رغبة بقدر ما تفرض نفسها حاجةً وضرورة لأنها تفضى إلى ذات الإشباع أو التعلق بالبداوة الأصل: "وتنقلت بين أطلال روحى ورسوم من الصبا الغض درس".

وفى قصيدة "حنين وثورة" يصبح الماضى والذكريات طلله الشعرى:.

"نقلت عيشى إلى الماضى ولذته يا ليت ماضىّ فيها كان أزمانا.

أجترها كلما ضج الظما بدمى أو عادنى لاعج الأشواق غرثانا.

فصرت جزءا من الماضى أعيش به ولا أطيق له بعدا وسلوانا".

الترحال المرتبط بالبداوة لم يزل يمد الشاعر بما أوتى من غربة تظل حاضرة حتى فى وداعه إلى الجامعة الأردنية بعد تقديم استقالته من إدارتها، وقد وصف نفسه بالغريب: "أحقا أنا فى غد راحل / ويمضى الغريب وحيد الخطى / يجوب البلاد / أفارق ربعك".

ويعرج المرء على غنائيته "واحتى" ليمر بألف صحراء وصحراء هى الطريق إلى القصيدة الواحة، فالصورة المستلهمة من الصحراء يغذيها ما يختزنه الشاعر من انتماء لذاكرة موروثة، لذا فإنه يؤكد أن الغربة هى الطريق ما دامت الخررطة صحراوية: "قد طال فى الصحراء سيرى واغترابى..".

وحتى فى مديح الأمكنة أو الأقوام يعثر المرء على جزئية السفر بما لا ينفصل عن ملكوت البداوة التى تسكن الشاعر وتستقر فى عوالمه كرحلة لا تنتهى..

وفى قصيدته "إلى أهل مغربنا" ثمة وفاء فريد إلى بداوته على مستوى الإحساس والرؤية والتعبير:.

"حاد من الشوق هاج النفس والفكرا / يردد الصوت حتى يطرب السفرا / يبث فى البيد من أنغامه عطرا".

لنلاحظ ارتباط البيد بالمعنى العام، ثم: "يا حادى الشوق قد بلغت فاتئدن / حداؤك العذب لم يترك لنا صبرا". نعثر هنا على صيغة الخطاب الشعرى لحادى الشوق –خلال الرحلة.. تلك الصيغة التى تشحن المبنى التعبيرى بديناميكية متحركة تنتقل إلى المتلقى بسرعة شرارة كهربائية، وهو توظيف عاطفى لا يقف وراءه ذكاء فى الاستعارة، بل هو عود على بدء يتحول بالترحال إلى نقطة عودة ليس كذاكرة أو هوية أصل "جذر"، بل كأمنية مما يقلب التصور رأسا على عقب، إذ يصبح واقعه هو ذاته حلمه: "أحلى مناهُ حياة لا قيود لها / وأن يجوب بأرض الله آفاقا / وأن يكون له فى كل مرتحل / حب مقيم يراه كلما اشتاقا".

العروبة الأمل

كان يحلو لى أن أظن بأن الله لم يخلق كالمتنبى شاعرا عروبيا بقادر على التعصب دون العماء، أو ما تمكن تسميته الفخر ثم النقد دون التخلى عن العروبة كمعادلة تحتمل كل المفارقات، وكنت أضمر إحساسا ما بأن علاّمة تشغله عروبته فى بحثه وفكره ومعتقده وشعره وأسلوب حياته هو ناصر الدين الأسد لا

بد يجود علينا بما يمكن للعروبة أن تكون بأمسّ الحاجة إليه فى عصر مغترب، ألا وهو الشعر، على اعتباره عنصرَ يقظة يقبض على طرفى المفارقة بيد هى القلم. فمن قصيدة "نفثة مكروب" فى حرب إيران والعراق يقول الشاعر فى ما يدل على:.

- النقد: "وأصبحنا قبائل من جديد نقسم فى العشى وفى الغداة / وقد كثرت عبادات لدينا فمن عزى نقدسها ولات".

- الفخر: "يرينى أمتى اتحدت وعادت إلى عز العصور الزاهيات".

وهو إذ آتيك بهذا وأزيد يستهل قصيدته بمقدمه طللية، تستذكر بها تحليل د.نصرت عبد الرحمن رحمه الله للمقدمة الطللية على أنها تعبدية فى سبيل طلب الكلأ والماء من الآلهة، وقد أبدع الشاعر إذ استهل بها صلاته لعروبته..

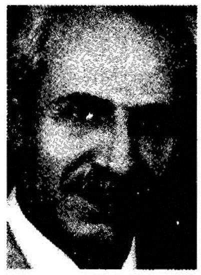
وإن تقرأ له تحية الشعر لأهلنا فى المغرب، تلتقط نفحات الفخر بحضارة عربية امتدت إلى أقاصى الدنيا قبل أن تنحصر..

- الفخر: "من هنا امتد للفتوحات أفق عبقرى السَّنا عفيف المغانم / فيك أهلى وموروث قومى..".

وهو حتى فى شعر الرثاء، رثاء الأصدقاء (مثل سليمان الحديدى) لا يتوانى عن جعل العروبة القيمة الأساسية فى العلاقات الشخصية وفى الخيارات البطولية، كتخير الموت سبيلا للخلاص من واقع معيب:.

- الفخر: "قد عهدناك للعروبة طوبا شامخ الركن راسخ الأطناب".

- النقد: "ما الذى عفته وساءك منا فغذذت الخطى لقفر يباب / أترى ضقت بالذى قد هانا من هوان وفرقة واحتراب / لم تطق ذلنا وما نحن فيه واقتتال الإخوان والأحباب".



◆ الدكتور خالد عبد الرؤوف الجبر ◆

تماهى الزمن الذاتى والزمن الجمعى فى شعر الأسد

كما تشتقّ الذّات الشّاعرةُ فُسحتَها اللغويّة اشتقاقاً خاصّاً بها من تيّار اللغة بصورة عامّة: قديمه وحديثه، فتصبح مميّزة بلغتها الخاصّة، فإنّها كذلك تشتقّ فُسحتيها اللتين تجسّدان وجودها فى الواقع المعيش، أو الواقع المتخيل، أو الفضاء الوجودىّ الممتدّ خارجاً عن الخيال كما عن الواقع. وهاتان الفسحتان هما: فُسحتُها الزمانيّة، وفُسحتُها المكانيّة.

قد تتميّز الذّات الشّاعرةُ فى إحساسها الخاصّ بالزّمان، وفى تشكيلها له، ورؤيتها التى تطبعُه بطابعها. ويمكنُ أن يتقاطعَ زمنُ الذّات الشّاعرة بالزّمن الموضوعىّ الجمعىّ، أو يتفاصلَ معهُ كلّيّاً، لكنّنا فى النّادر نقفُ عندَ ذوات شاعرة يتماهى زمنُها الخاصّ الذّاتىّ بالزّمن الجمعىّ الموضوعىّ؛ أى حينَ يصبح زمنُ الذّات هو زمنَ الأمّة، أو العكس. هكذا يصبحُ صبا الذّات الشّاعرة صبا الأمّة، وشبابُها شبابَها، وهرمُها هرمَها؛ تنحُو الذّاتُ هنا إلى تأصيل نفسِها فى الجسد الجمعىّ بلا تماه كلّىّ وإلاّ فقدت تمايُزها، وبلا انفصال كلّىّ وإلاّ فقدت امتدادَها. ولعلّ الصّراعَ الذى تعيشُه الذّاتُ هنا ليسَ أقلّ إيلاماً من أىّ صراع آخر. وركائزُ قصائد الأسد المنشورة فى مجموعته "همس وبوح" هى:.

– زمن ناصر الدين الذّاتى فى حياته الخاصة، الذى فقدَ أباه وأمّه يافعا، وفقد معهما العزّ والرّخاء والبَحْبُوحة والقُرْبَ من المركز والسُّلطان، واضطرّ للعمل من أجل أن يعيشَ وإخوته، ثم ليعمل من أجل أن يدرُسَ على نفقته. وهذا ما نجدُه فى كثير من أنحاء المجموعة، وهى مسألةٌ طبيعيّة لأنّ الذّاتَ قبل أن تعى التّماهى بينَها وبينَ الجمعىّ الموضوعىّ تبدأ بوعى خصوصيّتها، ثمّ تنطلقُ لوعى الخصوصيّات الأخرى التى يمكنُ أن يقومَ بينها وبين خصوصيّة الذّات تعالقٌ متين، وتماهٍ فاجع أو رائع. نجدُ هذا مثلاً فى قوله من قصيدته "يا طير":.

"بالأمسِ مرهوبُ القُوَى.
واليومَ مقصوصُ الجَناحْ.
أُبْدِلتَ من سحر الغِنا
ءِ، وروعِهِ مُرَّ النُّواحْ.
أُفْرِدْتَ فى دُنْياكَ إفْ
رادَ الأثيمِ أخى الجُناحْ".

ولا ينفكُّ هذا المعنى متّصلاً فى شعر ناصر الدّين، وهو يقلّبُه بصور شتّى، لكنّه يظلّ متمتّعا بالبنية نفسها بين مقطع وآخر. الاشتياقُ والحنينُ إلى ماض ولّى وأخذَ معهُ سعادةً ليسَ لها أن تعودَ، حتّى تغدُو الرّوحُ أطلالاً، والصِّبا رُسوماً عفّى عليها الزّمانُ. إنّ تناصّ الأسد هنا مع سينيّتى شوقى والبحترى له مسوّغاتٌ كثيرة، ليس آخرَها إحساسُه بما ضاعَ من العُمر والأمنِ والرّخاء فى ظلّ أبيه وأمّه:.

"فى الظّلامِ العميقِ ذوّبتُ حسّى.
وتهافتُّ فوقَ أشلاءِ نفسى.
أستعيدُ الماضىَ القريبَ وآسَى.
لهوىً لا يفيدُ فيه التّأسّى.
وإذا ما أردتُ طبّاً لروحى.
من أساها، وصلتُ يومى بأمسى.
وتنقّلتُ بين أطلال روحى.
ورُسومٍ من الصِّبا الغضِّ دُرْسِ".

إنّ الذى يحسُّ تعالُقاً حميماً مع الماضى ليس فى قدرته الانسجامُ مع الحاضر، فالحاضرُ عبءٌ ترزحُ الذّاتُ الشاعرةُ تحتَ وطأته، ولا يمكنُ تمثُّل ذلكَ إلاّ حينَ تلجأ الذّاتُ إلى المقارنة بينَ ما كانَ لها وما كانت عليه، وما تفتقدُه فى حاضر ليس لها وما هى عليه. يضحى الهروب إلى الماضىَ هروباً إلى الذّات فى أشدّ لحظات عُمرها صفاءَ حياة، وربيعَ عُمر، ولذّةَ عيش. و يصبحُ القادمُ، هكذا أيضا، لا سبيلَ إلى قياسه على الماضى، إنّما يُقاسُ على الحاضر الرّاهن المؤلم. ومن هنا، تبدأ الذّاتُ اغترابَها عن حاضرها ومستقبلها؛ لأنّها تعيشُ هناكَ فى ماضيها وتودّ لو تستطيعُ استرجاعَه. لكنّها أمامَ حتميّة فناء الماضى وانقضاء عهده تعيشُ ألماً مضاعَفاً، فلا هى قادرةٌ على العيش الحقيقىّ فى الماضى، ولا فى مقدورها أن تتحقّق بالفعل فى الحاضر، وما المستقبلُ بأخفّ وطأةً عليها من ضياع ذاكَ، وفقدانِ هذا. ولعلّ الأسدَ يعبّر عن هذا الضّياعِ أجمل تعبير فى قصيدته "حنين

وثورة" التى أرّخها بسنة 1945م بقوله:.
"يا نفسُ حسبُكَ تذكاراً وتحنانا.
لا ينفعُ الذِّكرُ فى استرجاعِ ما كانا.
جُنِنْتِ شوقاً إلى عهد الصِّبا، فغدتْ.
أشواقُكِ الحُمْرُ أشواكاً ونيرانا.
لم يبقَ لى حاضرٌ أحيا بأنعُمه.
أو مُقبلٌ أرتجيه العيشَ فينانا.
نقلْتِ عيشى إلى الماضى ولذّته.
يا ليتَ ماضىَّ فيها كانَ أزمانا.
أجترُّها كلّما ضجَّ الظّما بدمى.
أو عادَنى لاعجُ الأشواقِ غرثانا.
فصرْتُ جُزءاً من الماضى أعيشُ به.
ولا أُطيقُ له بُعداً وسُلوانا.
حتّى إذا عُدْتُ أحيا حاضرى نفرَتْ.
منّى الحياةُ، وأضحى العيشُ أشجانا".

إذا كان ما تقدّم قيلَ فى سنوات خلَتْ بعدَ وفاة أبيه وأمّه، وبعدَ فقدانه رغدَ العيشِ فى كنفهما، فإنّ مثلَ هذا لا ينقطعُ بعدَ ذلكَ أيضاً. ويبدو أنّ هذه الصّورة من الإحساس بالزّمن لدى الأسد كانت تُعاودُه فى حالات الفقد. ولعلّ مثل هذا الانبثاق للمعانى والصّور من جديد فى شعر شاعر ما، وارتباطَ انبثاقه بتجدّد الأحوال التى دعت إليه أوّلَ مرّة، أمرٌ طبيعىٌّ. نجدُ مثلَ هذا فى قصيدته "وداع" التى كتبها يودّع الجامعة الأردنيّة سنة 1968 بعدَ رئاسته الأولى لها، أى وهو فى السادسة والأربعين:.
"تؤرِّقُهُ ذكرياتٌ مضتْ.
وعهدُ الصِّبا والسّنى الآفلُ.
تساوَتْ لديه السُّنونَ فما.
لهُ عاجلٌ لا ولا آجلُ.
وليسَ له حاضرٌ يُرتَجى.
وليسَ لهُ فى غدٍ طائلُ".

– وزمنُ الأمّة الجمعىُّ فى حياتها عبرَ العصور، الّتى انتقلتْ من زمَن فُتوّتها وشبابها وحضارتها ووهَجها وتأثيرها، وفقَدَتْ مركزيّتها العالميّةَ ونماءَها الفكرىَّ والسّيادىَّ والمادّىَّ، إلى أنْ أصبحَتْ عالةً على الأمم الأخرى، فأضحَتْ مقلِّدةً مُثقَلةً بالاحتلالات والاختلالات. إنّ النّاظر فى الأبيات الآتية من قصيدته "يا أهل مغربنا" المؤرّخة فى يناير 1970 يقفُ على المعانى المتقدّمة التى أثبتناها أعلاهُ فى الزّمن الذّاتىّ الخاصّ بالذّات الشّاعرة، لكنّ الأمر هنا متّصل بالذّات الجمعيّة ورؤية الذّات الشّاعرة للزّمن الخاصّ بها. كانت الأمّة فى سالف العصور قويّة متمكّنة تعيشُ حياة أمن ورغَد وسيادة وجاه وعزّ وسلطان، كما ترى الذّاتُ الشّاعرة، وها هىَ الآنَ تتعثّر كلّما حاولت الخطو، ولا سبيل لها للنّهوض إلاّ باستمداد روح تلكَ العزّة والتّضحية. الماضى الخاصُّ القريبُ الذى تشتاقُ الذّاتُ الفرديّة إليه يُعادلُ الماضى العامَّ البعيدَ الذى تحنُّ إليه كذلك، لكنّ حنيننا إليه واشتياقَها لعودته ناتجانِ عن هُروبها من حاضرِ الأمّة التّعيس؛ يقول فى قصيدته هذه:.
"لمّا تغنَّيتَ بالماضى وعزّته.
أيّامَ أنْ تاهَت الدُّنيا بنا فَخرا.
ثُمَّ اختلفنا، فصرنا فى الهَوى شيَعاً.
كلٌّ لهُ دولةٌ يَزهَى بها كِبرا.
طَوائفاً مزَّقتنا كلَّ مُتَّجَهٍ.
ريحُ العَداوة إنْ سرّاً وإنْ جَهرا.
تبدَّل الحالُ غيرَ الحال، وانتَقضَتْ.
شَوامخُ العزِّ، وارتدَّ الهُدَى كُفرا.
نَتيهُ من صلَف والذُّلُّ يركبُنا.
ما أبخسَ الجاهَ إذ يَستَعْبِدُ الحُرّا".
وإذا كانَت الذّات الشّاعرةُ تُحسُّ انتماءَها لزمن مضى، ورغبتَها فى أن يكون عيشُها فى الماضى هو العيشَ الوحيدَ المُمتدَّ، ثمّ خذلَها الزّمانُ والحياةُ بما أوقعاها فيه من ألم وحسرة، فإنّها تعيشُ اغتراباً فى الزّمان، ويصبحُ هدفُها الوحيدُ هو البَحثَ عمّا يُعيدُ إليها توازُنَها؛ وإلاّ فإنّ الاغترابَ أشدُّ وطأةً على الذات الفرديّة من الغُربة. إذا كانت الغُربةُ مفهوماً مكانيّاً محضاً، فإنّ الاغترابَ مفهومٌ زمانىٌّ محض، وواقعُ الأمر أنّ كليهما قد يقودُ إلى الآخر أو يعوّضُه. الاغترابُ يدفعُ إلى الغربة المكانيّة لعلَّ المكانَ الجديدَ يعوِّضُ الذّاتَ عمّا يُلمّ بها من أسىً وتفجُّع، فإذا حلّت الذّات الشّاعرةُ فى مكان كانَ للذّات الجمعيّة فيه عزٌّ مضى تضاعفَ إحساسُها بالاغتراب؛ لأنّه يصبحُ اغتراباً من مستويين: ذاتىٌّ فردىٌّ، وجمعىٌّ عامٌّ، هذا فضلاً عن التغرُّب فى المكان نفسه. ولعلّ امتزاجَ الذّاتى بالجمعىّ فى شعر الأسد، وامتزاجَ الغربة بالاغتراب، يتمثّلان فى قصيدته "يا أرض أندلس" حيث يقول:.
"أفما يحقُّ لى التفجُّعُ والأسى:.
بَلَدى هُنا، وأنا غريبُ الدّارِ؟
لا النّاسُ من أهلى، ولا سيماؤُهُمْ.
منهُمْ ولا أوطارُهُمْ أوطارى.
أينَ الذينَ قضيتُ عُمرى بينَهم.
مذْ كُنتُ طِفلاً ناعمَ الأظفارِ.

تماهى الزمن الذاتى والزمن الجمعى فى شعر الأسد

وملأتُ وجدانى بطيف خيالهم.
ورويت عنهم أعذبَ الأشعار.
رافقتُهُمْ عبرَ العصُور فكانَ لى.
متنُ الخيال مطيَّةَ الأسفار.
أدنَى البعيدَ كأنَّهُ لى ماثلٌ.
وطوَى الزَّمانَ بليلة ونهار".

- ونتيجةً لهذا التَّماهى صارَ الحَنينُ إلى الماضىَ الذَّاتىِّ هوَ الحَنينَ إلى الماضى الجَمْعىّ، وتماهت الذَّاتُ الشَّاعرةُ بالأُمَّة؛ لكنَّ الذَّاتَ التى تَمكَّنَتْ منَ اجتياز المحَن والشَّدائد، وفقَدت شَبابَها فى مرحلة مبكِّرة، ونأىَ عنها الجاهُ والعزُّ والسُّلطان، رأتْ أنَّ الأمَّةَ قادرةٌ مثْلها على التَّجاوُز والتجدّد... إنّ رؤيةَ الذّات لمَا استطاعتْ هى أن تُحقِّقَه انعكسَتْ على رُؤْيَتها للأمة، فأصبحَ أمَلُها فى الانبعاث منَ الرَّماد أمْراً مُحَقَّقاً.

هذا ما نَجدُه فى مجمل شعره فى هذه المجموعة؛ فهو لا يسلِّم إلاّ بحقيقة واحدة هى التى ناجَى بها طيرهُ الخاصَّ (ذاتَه)، وهى نفسُها التى يَراها قاعدةً يمكنُ أن يُعتَمدَ عليها، وذلكَ بقوله:.

"فاصْبِرْ لدَهْركَ باسماً.
فالليلُ يَعْقُبُهُ الصَّباحُ".

إنّ الذى يتمكّن من رؤية التعدّد والتنوّع فى الوحدَة لقادرٌ كذلكَ على رؤية الوحدة فى التنوّع والتعدّد؛ ولعلّ الإيمانَ بانبعاث طائر الأمّة من رماده أخضرَ طازجاً فتيّا قويّا، والأملَ بأن تتمكّنَ الأمّةَ من تحقيق عزّتها، هُما مناظران تماماً لإيمان الأسد بانبعاث عزّه الذّاتىّ ومجده الذى أصابَهُ منَ الأيّام إعْناتٌ شديد، وأمله بأن يتمكّن هو من تَجاوُز العقبات التى حالت دونَ تحقيق ما كان يَصبو إليه. يضحى المشروعُ مشروعاً واحداً، والإيمانُ بالذّات الفرديّة إيماناً بالذّات الجمعيّة، والأملُ فى تحقيق الحُلم الذّاتىّ الفردىّ مماهياً لتحقيق الحلم الجمعىّ. هذا هو المعنى الأبرز فى قصيدته "نفثة مكروب" التى قالها مناجياً العراق بعدَ حربه مع إيران:.

"فواحدةٌ معاركُنا جَميعاً.
وإنْ كانتْ تُرَى متعدِّدات.
فهلْ لى فى حَنانك من عَزاء.
يُعيدُ إلىَّ أفراحَ الحياة.
يُرينى أمّتى اتّحدتْ وعادَتْ.
إلى عزِّ العُصور الزّاهيات".

ولأنّ الذّات الشّاعرة تمكّنت من تخطِّى كثير من العوائق والقيود وانطلقت تُنجزُ آمالها شيئاً فشيئاً بعزيمة وإصْرار، فقد أصبحت ترى أنّ الأمّة -وهى أقوى من الذّات الفرديّة- قادرةٌ على تحقيق وحدتها، وتحطيم القيود التى فرضتها حُدودُ سايكس-بيكو الآثمة. ويذكّرنا ناصر الدّين بالُلحمة القائمة حقّا بين الذّات الفرديّة والذّات الجمعيّة، لا سيّما لدى الشّعراء الذين يتماهى الخاصّ والعامّ فى أشعارهم. وهو ينظُرُ فى بلاد العرب المسلمين جميعاً بوصفها بلدَه ووطنَه، وإلى أهلها جميعَهم بوصفهم أهلَهُ. هكذا نفهمُ استبداله عبارةَ "دماؤُها من دمائى" بعبارة "دمائى من دمائها" فى قصيدته "تحية الشّعر لأهلنا فى المغرب":.

"يا بلاداً دماؤُها من دمائى.
للبُطولات فى ثَراك مَلاحِمْ.
فيك أهلى وفيك موروثُ قومى.
وعلَى أرضك العُلَى والمَكارمْ؟.
تزدَهى بالأصيل مَن كلِّ فنٍّ.
وتَشيدُ الحَياةَ: حُلْماً لحالمْ.
وتُعيدُ التّاريخَ مجداً تليداً.
ورثَتْهُ لَنا الجُدودُ الأكارمْ".

- ونتيجةً لهذا التَّماهى أيضاً أصبحَت الذَّاتُ الشّاعرةُ تُحس غُرْبَتَها عن المكان والزّمانَ الحاضرَيْن. تَحنُّ إلى ماضيها وشَبابَها هى، وإلى ماضى الأمَّة وشَبَابها وعصر ازدهارها وقوَّتها، وتُحسُّ التحاماً بالأمكنَة الأُولَى التى عاشَت فيها طُفولتَها وشَبابَها قبلَ فقْدها دفءَ حُضُور الوالدين وأمنَ الحياة فى كنفهما، والتحاماً حقيقيّاً بالأمكنَة الأولى للأُمَّة حيثُ الحنينُ إلى الأماكن هو تَجسيدٌ للحَنين إلى زَمانَ العزّ والعزّة والسّيادة والمجد، وكلاهُما تعبيرٌ عن الرّغبة فى الانتصار على الصّعاب إزاءَ الانكسار، وفى الوَحدة إزاءَ الشّتات والتشظِّى، وفى الخروج من عُنُق الزّجاجة إلى الحَياة الحُرّة الكريمة التى ينالُ فيها المجتهدُ نَصيبَه، وتَسودُ فيها قيمُ الكرامة والإنسانيّة والمساواة، وتضمحلّ معانى الفساد والاستلاب والضّعة.

ولعلَّ أكثرَ قصائد هذه المجموعة تعبيراً عن اغتراب الأسد هى تلك التى ودَّع بها الجامعةَ الأردنيّةَ سنةَ 1968 فى نهاية رئاسته الأولى. والقصيدةُ تجمعُ هذا الاغترابَ الجديدَ إلى ما كانَ يُعانيه منذ زمن طويل من اغتراب، ويبدو أنّ تلك الحادثةَ أعادَت إليه أحاسيسَ كثيرةً كانَ قد تخلّص منها مدّة من الزّمن، بعدَ أن عادَ إلى بلده، ووجدَ فيه شيئاً من الإنصاف الذى عزّز لديه طُمأنينةً حاصرَت اغترابَه عن واقعه وغُربتَه فى البلاد. إنّ التّأمّل فى عبارات مثل "طَوَى الأمل والآمل"؛ "وحيد الخطى كما كانَ"؛ "يجوب البلاد)"؛ "يلفّ خطاه فراغ"؛ "تنهش أيامه حيرة"؛ "يدورُ على نفسه"؛ ليثيرُ ألماً شديداً، ويؤكّد أنّ اغترابَ الأسد عادَ إليه من جديد فى تلك الحقبة بعد أن كانَ قد تخلّص منهُ قليلاً:.

"أحقّاً أنا في غدٍ راحلُ.
ويُطوَى مع الأمَلِ الآمِلُ؟.
ويمضِي الغريبُ وحيدَ الخُطى.
كما كانَ.. ليسَ لهُ واصلُ.
يجُوبُ البلادَ.. على ظَهرِهِ.
نوائبُ ناءَ بِها الكاهِلُ.
يلُفُّ خُطاهُ فراغٌ خؤُونٌ.
يَضِلُّ بِغَيهَبِهِ الواغِلُ.
وتَنهشُ أيّامَهُ حَيرةٌ.
سَداها ولُحمَتُها الباطِلُ.
يدُورُ على نفسه لاهثاً.
ويصرَعهُ المَلَلُ الغائلُ".

إنّ الحكمة التى تستشعرُها الذّاتُ الشّاعرةُ عبرَ نظرِها فى الماضى، وتستمدُّ منها ما يُسندُها أمامَ حالٍ لا تسرُّ فى الحاضر، هى الحكمة نفسها التى كانَ الشّعراء العربُ يستشعرونَها عندَما ينظُرون فى أحوال الدّنيا، ويسلُّونَ أنفسهم ويسرّون عنها بما يجدونَ فيها من أهوال جسام؛ لكنّ الأسدَ يميلُ إلى استشعارِ ما يُثيرُ التفكير الإيجابىّ والتّفاؤل. هذا ما وجدتهُ الذّاتُ الشّاعرةُ حينَما زارت صقلية وعاشت "أياماً فى رحاب المجد العربىّ والحضارة الإسلامية". لقد وجدَ الغريبُ عن بلاده، المغتربُ عن زمانه، نفسَه فى بلرمُو، وسَمِعَ ما لم يسمعْهُ من أغانٍ وأناشيد، وعاشَ لحظات من المجدِ والعُلا، واستنشقَ أريجَ التّاريخِ، واستشعرَ الفَخارَ والعزّةَ:.

"قامَ فى موكبِ العُصورِ يصلِّى.
خاشعَ القلبِ للإلهِ الأجلِّ".
يستعيدُ الماضى التّليدَ... ويتلُو.
صَفحاتٍ من الفَخَارِ... ويُملِى.
فى روابى بَلِرْمَ.. موطنٍ مَجدى.
وطَريقِ العُلا ومَرتَعِ خَيْلِى.
قال لى صاحبى: أغرَّبتَ عنّا؟.
قُلْتُ: لا، إنّنى هُنا بينَ أهلى.
باعدَ الدّهرُ بيننا فنَسينا.
رَحِماً حبلُها وثيقٌ بحَبْلى".

ليس صحيحاً أنّ الذّاتَ الشّاعرة اغتربت عن الزّمانِ والمكانِ الحاضرين رغبةً فى ذلك، ولا أنّها لا تُحسّ انتماءً إليهما؛ بل إنّها وقعت تحتَ وطأة ذلكَ الاغتراب، هى لم تغترب عن أمّتها ولا عن بلادها ولا عن زمانها وحاضرها لأنّها سلَفيَّةٌ بالمفهوم الزّمانىّ... إنّها البلادُ والعبادُ والأمّة تغرّبت كلُّها عن حالِها وعن عناصرِ مجدها وقوّتها. ولأنّ الذّاتَ الشّاعرةَ تنتمى بكلِّها إلى الأمّة المجيدة التّليدَة السيّدة الحرّة المستقلّة الأبيّة، وتريدُ لهذه الأمّة والبلاد والعبادِ أن تعودَ إلى ذاتها، وتمتلكَ زمامَ أمرِها، ولا تضعُفَ أوَ تغتربَ عَن تلكَ الذّات، فإنّها تحسّ بذلكَ الاغتراب.

وتكادُ الذّاتُ الشّاعرةُ تستريحُ إلى الحسِّ الصّوفىّ الذى يتراءى حيناً وآخرَ فى هذه المجموعة؛ ولعلّ هذا الحسّ الصّوفىّ ناشئٌ عن درب الآلام الذى قطعتهُ الذّاتُ ودرجَت فيه سالكةً إلى أمانيها، وعن الصّبرِ الجميلِ الذى احتملتُه معها فى هذا الطّريقِ وهى تعلمُ أنّه طويلٌ ويطُولُ فى آنٍ معا. تعشُو الذّاتُ إلى ضوءِ نارٍ تستشرفُه بعيداً عميقاً فى الزّمان، وهو خيطُ النّور الذى تسيرُ فى هديِه غيرَ عابئة بالألم، ولا بتباعُد الأمل. إنّ إصرارَ الذّات الشّاعرة على استبقاء نقطة الضّوء تلكَ سبيلاً هادياً لها يمكنُ تفسيرُه بأنّها أرادَت نقطةً ثابتةً تنظرُ إليها فى الدّرب الطّويل، فهى ثابتةٌ مع كلّ ما يتغيّر من حولها، وهو الذى يوفّر لها عنصر الثّبات على مواقفها ومبادئها وهَواها. إنّ ثباتَ نقطة الضّوء فى الماضى هو الذى جعلَ الأسدَ مغترباً عن حاضره وأهلهَ وأمّته فى وضعِها الحالىّ الممزّق المتشظّى، وهو أيضاً الذى عوّضهُ عن الإحساسَ بالألمِ بما أمدّه من أمل بالانبعاث من جديد:.

"تعشُو إلى ضَوئِها الأبصارُ والِهةً.
ويهتدى بسَناها كلُّ سيّارِ.
مسافرٍ فى ضميرِ الغيبِ أرهقَهُ.
طُولُ السُّرَى وفراقُ الأهلِ والجارِ.
يظلُّ يخبِطُ فى حَلٍّ ومُرتَحَلِ.
حتّى يرى من بعيدٍ لَمْحَ أنْوارِ.
ناراً على علَمٍ تهدى مسيرَتَهُ.
وتَبْعَثُ الأمْنَ فيه بعدَ أخطارِ".

- ونتيجةً لذلكَ يضحى الزمن سخيفاً وأهلُه كذلك، وكذلكَ البلاد: كثيراً ما أحالَ الشّعراء العربُ ما يُصيبُهم من بَلوى وانكسار على الدّهر وصُروفه والزّمان ونوائبِه والأيّام وتعاقُبها. وكثيراً ما كانَ ذلكَ يجسِّدُ هُروبَهم من الحديث عن الأسباب الحقيقيّة التى كانت تُحيلُ حيواتهم حُطاماً، أو رغبَةً منهم فى تهويلِ مُصابهم. وحقيقةُ الأمرِ أنّ هذه الإحالةَ وذلكَ الاتّهامَ يدلاّن دلالَةً مُباشَرةً على أنّهم كانوا غيرَ قادرينَ على مُواجهة الأسباب الحقيقيّة، فهم أضعفُ مثلاً من مواجهة الموت، وقدراتُهم لا تمكّنهم من التّحكُّم فى تحوّلات مجتمعاتهم التى تنأى عَمّا تُؤمنُ به الذّواتُ الشّاعرة.

ولعلَّ الأسد الذى امتزجت ذاتُه بماضى الأمّة، وتراءى لها ماضيها الخاصّ جُزءاً من الماضى العامّ المجيد (!)، وتماهَت فى تراثِ الأمّة راغبةً فى إحيائِه وبعثِ الحياةِ فيه من جديد بما يُعيد

إلى الأمّة كرامتَها، ويعيدُ إلى الذّات الشّاعرة أيضاً إحساسَها بالأمنِ والطّمأنينة -كانَ يبحثُ عن بَديلٍ موضوعيّ لما فقدَه على صعيد شخصيّ. وهذا ما يمكنُ فهمُه من قَوله فى بيتٍ مُفردٍ:.

"مُنْتَهى العَقلِ أنْ تَعيشَ سَليباً.
فى بلاد ترى الخَناعةَ عَقْلا".

إنّ التّقاطُعَ الكثيفَ بينَ رُؤيةِ ناصرِ الدّين لتقلُّبِ أحواله الشّخصيّة الذّاتيّة من حال كانَ يجدُ فيها تَحقُّقَ ذاته، ورؤيتَه لتقلُّبِ حالِ الذّات الجمعيّة (الأمّة) من حال كانت فيها فى قمّة التسيُّد والعزّة بحيثُ تحقّقت ذاتُها، هو الذّى جعلَهُ يَنعى على الزّمانِ والأيّام والدّهر، ويرى فيها السّببَ الذى نتجت عنهُ تلك التحوّلات؛ يُضحى الزّمانُ سخيفاً، ويمسى الدّهرُ حَرِياً، وتصيرُ الأيّامُ فاعلاً سلبيّا فى حاله الخاصّة وحال الأمّة العامّة. لكنّ الحُكمَ بسُخْفِ الزّمانِ لا يمكنُ إطلاقُهُ على عواهنه، فالأسدُ يدركُ تَماماً قولَ الشّافعىّ قديماً: "نعيبُ زمانَنا والعيبُ فينا"، ولذلكَ فإنّه يجمعُ إلى سُخْف الزّمانِ سُخْفَ أهله:.

"سُخْفُ الزّمانِ وأهله لا ينقضى.
فاعجَبْ لدَهْرٍ كُلُّهُ سُخْفُ!".

ويبثُّ الأسدُ شكواهُ المؤلمةَ ممّا يعيشُهُ هو، وتَعيشُه الأمّةُ. صحيح أنّه ينعى على الزّمانِ وصُروفه، لكنّه أحياناً يصرّحُ بالمشكلة الحقيقيّة التى جعلتُه يَصبّ جامَّ غضبه على الزّمان وتقلُّباته. إنّ تقلُّبَ الأحْوالِ به مماثلٌ لتقلُّب الأحوالَ بالأمّة: هنا تلتقى الذّاتُ الفرديّة بالذّات الجمعيّة فى مسار واحد، وتتنقّل الذّاتُ الشّاعرةُ بينَ مُصابِها الشّخصىّ ومُصابِ الأمّة الجمعىّ محاولةً إيجادَ فُرجة من الأملِ تخفّف عنها مصابَها. وإذا كانَ الصّبرُ وحدَه هو المنجاةَ، والانتظارُ والترقُّب لعودة الأحوالِ بالذّات الشّاعرة والأمّة إلى سابقِ عهدهما هو المُتاحَ، فإنّ الإيمانَ يُتيحُ للذّاتِ رؤيةً تُكسبُها مزيداً من الوثوقِ بأنّ الليلَ يتلُوهُ صباحٌ يغلبُه.

ويبوحُ الأسد بتلكَ الأهوالِ التى دهَت الأمّة فى تأبينه لسليمان الحديدى(١٩٩٣) بل يجعلُ رحيلَ الفقيد عُزوفاً منه عن حياة ضجّت بالهَوانِ والفُرقة والذّلّ والاقتتال الدّاخلىّ ومكائد الأهلِ بعضهم لبعض، وتمزيقِ الأعادى للبلادِ والعباد. إنّ هذا الخطابَ يحملُ فى طيّاته ضيقَ الذّات الشّاعرة بهذه الأحوالِ جميعها، وما تساؤُله عن سبب رحيلِ الفقيد الحديدىّ إلاّ تساؤلٌ إنكارىّ من الذّات الشّاعرة. وإنّ ضيقَ الأسدِ بهذه الأهوال رفضٌ لكلّ ما فيها، وهذا الرّفضُ نتيجةٌ طبيعيّةٌ لمقارنته بينَ حال الأمّة حاضراً وحالها فى ما مضى: موحّدةً قويّةً، لا يفتّ فى عضدها الأعادى، ولا يكيدُ لها أبناؤُها، عزيزةً منيعةَ الجانب. كانت الحَياةُ حقيقةً بالعيش طُولاً وعرضاً، أمّا فى هذه الأيّام فالموتُ أرحمُ من معاينةِ الخرابِ الذى يعمّ كلّ شىء:.

"ما الذى عفْتَهُ وساءكَ منّا.
فَغذَذْتَ الخُطى لقَفرٍ يَبابِ؟.
أتُرى ضِقْتَ بالذى قد دَهانا.
من هَوانٍ وفرقَةٍ واحترابِ؟.
لم تُطِقْ ذُلَّنا وما نَحنُ فيه.
واقتتالِ الإخوانِ والأحبابِ.
ما كَفانا أنْ مزَّقَتْنا الأعادى.
وأتانا الهَوانُ من كلِّ بابِ.
فتوالتْ مكايدُ الأهلِ فينا.
بسهامٍ مسمومةٍ وحِرَابِ".

وفى مناجاته للعراقِ التى غابَ عنها دَهراً بسَببِ الحربِ العراقية الإيرانَيّة وموقفه الرّافض لها، تجدُ ناصر الدّين يصرّحُ صراحاً بواحاً بعلَّة الأمّة، وبعلّته الشّخصيّة كذلك. إنّ اختلافَ أمر الأمّة، واضطرابَ أحوالها، وضعفَها وهَوانَها على الأمم، وضَلالَها وسَفاهَها، هى العللُ الكامنةُ والماثلةُ وراءَ هذا الحال المُمضّ. ويقرّر الأسدُ أنّ تقديسَ الأمّة لحكّامها وتأليهها لهم هو الذى أوصلَها إلى هذا الدّرَك العميق من الهاوية. وإذا كان العربُ قبلَ الإسلامِ مشتّتينَ: مناذرةً تحرّكهم أصابعُ الدّولة الفارسيّة شرقاً، وغساسنةً تتلاعبُ بهم أصابعُ الدّولة الرّومانيّة شَمالَ غرب. أضحت الأمّة لا عُروبةَ تصونُها من الانقسام، ولا إسلامَ يجمَعُها:.

"يقتِّلُ بعضُنا بعضاً سَفاهاً.
ولكنَّا نَلينُ معَ العُداةِ.
وأضحيْنا قبائلَ من جديد.
نُقَسَّمُ فى العَشيِّ وفى الغَداةِ.
تُحرِّكُنا الأصابعُ من خفاء.
فما نَدرى غُواةً مِنْ هُداةِ.
وقد كَثُرَتْ عباداتٌ لدَينا.
فَمنْ عُزّى نُقدِّسُها ولاتِ.
فلا الإسلامُ يجمَعُنا، وليستْ.
عُروبَتُنا بمانعَة الشَّتات".

- تَناثُر الأمانى والأحلام، وانقضاء عَهْد الصِّبا سَريعاً، وانقشاعَ لَذاذَة العَيْش: الأسدُ الذى ارتبطَت نفسُه ارتباطاً عميقاً بالماضى الجمَيل، وعاشَ حياةً سعيدةً فى كنَف والدَيه لكنّها لم تلبثْ أنْ تنقضىَ سريعاً بعدَ فقده لهما، هو نفسُه الأسدُ الذى رزحَ تحتَ وطأة الإحساس بذُبول ربيعِ الأمّة ويَباس وُرودها. لقد ظهر هذا المعنى مراراً فى هذه المجموعة، بل لعلّه كانَ يترسَّخُ أكثرَ وأكثر، بما يجسّدُ عُمقَ المعاناة كلّما تقادَمت به الأيّام. وإذا كانت اللحظاتُ

السّعيدةُ والأفراحُ التى يندرُ أن يتمتّع بها الإنسانُ تمرُّ مرَّ السّحاب، فلا تقيمُ على حالها إلاّ قليلاً كالأحلام، فإنّها تضحى خُدعةً أو وهماً يعيشُ الإنسانُ لذاذتَهُ الخلاّبةَ ثمّ يعودُ إلى الواقعِ المرير الذى لا يرحَم. وتُصبِحُ هذه اللحظاتُ عبئاً على الإنسانِ حينَما يُقارنُ بينَ حاضرِه الحنظَلِ وماضيه الذى هَنئَ فيه بلحظاتٍ سعيدة. المشكلةُ إذن فى الحاضرِ الأليم، وضياعُ لحظاتِ الفرحِ يزيدُه إيلاماً:.

"أمَلٌ ما لاحَ حتّى انقطَعا.
وهَوىً ما حلَّ حتّى ودَّعا.
وأمانىٌّ تملَّيْنا بها.
وحَسبْناها يَقيناً أينَعا.
فإذا ما كانَ مَن عذْبِ المُنى.
عَلقَمٌ أجرَعُ منهُ جُرَعا.
وإذا طيبُ الأحاديث غَدَا.
حُرقَةً فى النّفسِ تكوى الأضلُعَا.
هكذا الدُّنيا: خيالٌ مُؤنسٌ.
ثُمَّ لا يلبثُ أنْ ينقَشعَا".

ولا ينفكُّ ناصرُ الدّين يكرِّرُ هذا المعنى الأخير، حتّى يكادَ يكونُ جوهراً فى هذه المجموعة الشّعريّة؛ فهو ينوِّعُ فى صيغتِه بين حينٍ وآخر، غيرَ أن فحواهُ تظلّ واحدةً.



◆ الدكتور سلطان المعانى ◆

حواشٍ تفاعلية مع "نحن والعصر" و"نحن والآخر"

يبرز العلاّمة د. ناصر الدين الأسد فى كتابيه "نحن والعصر" و"نحن والآخر"، حقيقة الخطر الكامن وراء سقوط الاتحاد السوفياتى وانتهاء الحرب الباردة، حيث زادت الحملات التى يتعرض لها الإسلام والمسلمون ضراوة فألصقت بهم تهم الإرهاب والتطرف، فى حين تناسى العالم وتغافل بشكل متعمد الإرهاب الصهيونى وممارسات العنف الصربى الأرثوذكسى وما رافقه من اغتصاب للنساء وتدمير وتشريد، أو تلك الأعمال الإرهابية التى مارسها الكاثوليك فى كل من ايرلندا الشمالية وكرواتيا. ويربط الأسد ذلك بمسألة تفسير الأصولية ونشأتها ودسها "دسوها علينا"، بمعانى تخالف المعنى الأصلى فى تراثنا مبرزا خطورة المصطلح كأحد أدوات الصراع التى جيرت لتشويه الصورة.

وينبه الأسد إلى ضرورة إدراك أن "سوء تطبيق المبدأ لا يعيب المبدأ نفسه"، وهو ما فعله الآخرون المتربصون بنا، مؤكدا أن محاكم التفتيش ليست المسيحية، وبالتالى فمن المؤكد أن ما يمارسه بعض من ينفخون أوداجهم فى سبيل الإسلام من سفك لدماء الأبرياء لا يمثلون حقيقة الإسلام.

ويمضى الأسد فى حمل القارئ إلى التفكير بعمق فى أطروحاته التى يتناولها، ولعل كتابيه المشار إليهما من أهمِّ ما كُتِبَ، بما يتضمنانه من رؤى تدعو إلى استنباط أحكام تنطبق على الواقع المعاش وفق فهم جديد متطور لفروع الفقه وأحكامه انسياقا مع الفهم الصحيح للإسلام وأصوله دون المسّ بثوابته من حيث هو دين صالح لكل زمان ومكان.

فى تبيانه لموضوع الحكم والحكومة فى الإسلام معناها وطبيعتها، يرفض الأسد تسميات أطلقها بعض الباحثين، محرّفين الكلم عن مواضعه، مدّعين أنها حكومة دينية أو ثيوقراطية تقوم على الجبرية الغيبية، حيث لا مجال لحرية الفرد فيها فى خيار الأمة، فالحكومة الدينية يقوم عليها رجال الدين شأنها شأن أوروبا فى بعض عصورها، حين سادت الكنيسة محتكمة إلى الكهنوت مستمدة سلطتها من الله عادةً الحكام ممثلين له، وهو أمر لا يقره نظام الحكم الإسلامى، فاختيار الحاكم فى الإسلام يرتبط بعدد من الأصول أهمها البيعة التى يشترك فيها جميع أفراد المجتمع المسلم رجالا ونساء وعبيدا حيث يتم اختيار الحاكم بما يتناسب وأحوال الناس ويحقق غاياتهم، "وكل هذا مختلف أشد الاختلاف عن ديمقراطية اليونان، وعن الديمقراطيات الأوروبية والأميركية".

فالسلطة فى الإسلام بشرية تستمد شرعيتها من البيعة والشورى، حيث تركهما الله ورسوله دون تحديد لأطرهما ووسائلهما، فالمسلمون هم من يختارون ويحددون هذه الأطر والأساليب بما يتوافق وأحوال عصرهم الذى هم فيه، ويتلاءم وأحوالهم السياسية والاجتماعية والفكرية، وحقوقهم الإنسانية التى حرص الإسلام على صونها، فى حين تبدت ديمقراطيات الغرب ذات معايير مزدوجة، فكثيرا ما تبرز ادعاءاتهم الزائفة حول حقوق الإنسان فى ممارسات جلية مفضوحة.

ولا يخفى الأسد رفضه تسمية "الأقليات"، فهى "مصطلح غريب عن موقف الإسلام وروحه"، فالمسلمون أطلقوا على الآخرين يهوداً ونصارى مصطلح أهل الذمة حيث كانت حقوقهم جلية، فالأقليات العرقية ليس لها وجود فى الإسلام فلا فرق بين الفارسى والرومى والهاشمى القرشى إذ تربطهم وحدة النوع الإنسانى ووحدة الدين منذ عهد نوح وصولا إلى محمد بن عبد الله، مع إقرار الإسلام حرية عقيدة الآخرين، ورفضه لكل من يحاول الاعتداء على عقيدة المسلمين، ففى المجتمع الإسلامى تتعدد الأجناس والأديان واللغات "فى إطار منظم من وحدة النظام الإسلامى التى تسمح بالتعددية والقائم على الحرية والكرامة الإنسانية"، وهو أصل من أصول نظرة الإسلام للأقليات وفق التسمية الغربية، مع عدم إقراره بفكرة النظام الغربى القائمة على الأكثرية والأقلية، فالجميع يجتمعون فى جسم الأمة الإسلامية، لكل فرد حقوق وعليه واجبات.

ويعرض الأسد هذا الإطار عدداً من الشواهد، يسوق من بينها ما كتبه عمر بن عبد العزيز رضى الله عنه لعامله على البصرة: "وانظر من قبلك من أهل الذمة من قد كبرت سنه وضعفت قوته وولت عنه المكاسب، فاجرِ عليه من بيت مال المسلمين ما يصلحه". إنّ موضوع الأقليات فى الإسلام من المواضيع التى جلبت وافتراءات عديدة على الإسلام والمسلمين مردها الجهل أو العصبية، وما قد يتبدى من ممارسات مرده تطبيقات مخالفة لروح الإسلام من فقهاء يصدرون أحكاما بالغ فى تطبيقها العامة.

إذا كان موضوع الأقليات بشكله الغربى قد فتح الباب أمام عدد كبير من الافتراءات، فإن موضوع المرأة فى الإسلام رددنا كثيراً من آراء الغرب فيه وعما عانته فى العصور الوسطى، وكان هذا التردد نتيجة عدم دراسة أصل الموضوع وفهم الدين، وهو عادة المغلوبين فى كل عصر وكل أمة، حيث إسقاطات الثقافة الغربية على المفهوم الإسلامى، "وقد كان لنفر من المسلمين من غير العرب ممن كتبوا عن الإسلام أثر كبير فى إظهار المرأة المسلمة فى غير صورتها الصحيحة فقد ضيقوا عليها الخناق". ويفند الأسد هذا، حيث يؤكد موقف الإسلام المعظِّم للمرأة، فهى متساوية مع الرجل مساواة تامة فى غير الأمور المتصلة بتكوينها كأنثى، ومساواتها فى الرجل "مساواة تماثل وتطابق"، وقد نظم الإسلام شؤونها رافعا عنها أنواع الظلم الذى عاشته قبل الإسلام وفى ظل الأديان الأخرى، وجعلها مشاركة فى الحياة السياسية والاجتماعية والعلمية.

ويتناول العلامة الأسد عدداً من القضايا التى أسىء فهمها حول موقف الإسلام من المرأة، كتلك المتعلقة بموضوع الإرث والقوامة وتوليها للمناصب فعالج جلها معالجة علمية دقيقة وبنظرة كلية غير مبتورة، لينتقل بعد ذلك إلى الحديث عن الكرامة الإنسانية –جذورها التاريخية ومخاطر التطرف– حيث يستند الأسد إلى القاعدة الكلية التى تستقى من قوله تعالى: "ولقد كرمنا بنى آدم وحملناهم فى البر والبحر ورزقناهم من الطيبات وفضّلناهم على كثير ممن خلقنا تفضيلا"، وهنا يبرز أسباب الحكم العام فى التكريم والتفضيل دون افتئات على مراد الله من هذا التفضيل، فالإنسان وفق إرادة الله خليفته فى الأرض هيأه لذلك بأن علّمه البيان ومنحه العقل، وسخّر له ما فى الأرض جميعا، وقد ترتب على هذا التفضيل والتكريم تبعات يكابد الإنسان فى سبيلها.

وفى حديثه حول كرامة الإنسان يبين لنا أن الدين لا يقبل الطائفية التى تؤدى للتمزق والافتراق، وهو أمر شاع قبل الإسلام فى كل من اليهودية والنصرانية، فقد انتشر اضطهاد الفرق القوية للفرق الضعيفة، واحتكر الأقوياء الدين والإيمان وفسروه كما أرادوا فارضين آراءهم على من سواهم.

ويؤمن الأسد بأن الحوار حالة حضارية تبادلية بناءة، سواء مع الذات أو مع الآخر، تفضى إلى خطاب مشترك، يحتكم إلى الفكر والعقل والبناء المعرفى المستنير، الذى لا يغلق منافذ القلعة نافياً حق الآخر فى الاختلاف، ومعترفاً بدوره فى الإسهام الإنسانى القائم على التكافؤ بحق الوجود والأمن والسلام، ومقراً بإسهاماته المخلصة فى البناء الحضارى وفق المعطيات التى أتيحت له.

إن عالمنا العربى إنسانا واعتمالا حضاريا يطفح غنى وتعدداً فى جغرافيا التفكير وتلاقحاً فى رؤى الحوار بين الذات والآخر، ونبشاً لمفاعيل التلاقى الثقافى والحضارى التى توطن الحوار وضرورة استمراريته للوصول إلى قواسم خطاب مشتركة ومنصفة. وينسحب هذا المحور على جعل الإسلام والتفاعل الحضارى مدلاجاً لفكرة الحوار لا الصراع مع الآخر، وهو موضوع يشغلنا فى كيفية مواجهة ما يعترض الإسلام السمح وأهله من هجمة ظالمة، إذ كان لأبناء جلدتنا إسهام فى تفاقمها.

فتحت عنوان "الإسلام والثقافة العربية فى عالم جديد"، يبرز العلامة الأسد خصائص هذه الثقافة التى يمتاز بعضها بالثبات حيناً مبينا الجوامع المشتركة بينها وبين بقية ثقافات المعمورة سواء فى المنهج الذى يضبط مسيرتها أو المحتوى التى تعبر فيه عن نفسها متتبعا تطبيقات كل منها.

إن منهج الثقافة العربية يستقى من روح الإسلام ونظرته إلى الإنسان وأنواع نشاطه الفكرى والوجدانى حيث عمل الإسلام على تكوين عقل المسلم وتوسعة مداركه وبناء شخصيته العلمية، ثم جاءت الكتابة ظاهرة لغوية فكرية سخرت لإطلاق العقل من أغلال الخرافات وتحريره من الأباطيل كى يتمكن من الفهم الصحيح للنصوص وتطبيقها بعيدا عن الحفظ والترداد لتسهم فى نهاية الأمر فى تكوين العقول وتبنى الثقافة دون الاعتماد على الحواس والاحتكام إلى الدليل بعد الشك لإثبات الحقائق، وهى وسائل تضمن استمرار هذه الثقافة وما لها من سمات كالتسامح والحث على الاجتهاد.

ولما كان الإسلام دينا عالميا، فقد جمع بين علوم الدنيا والدين، فبرز فيه عدد كبير من العلماء الذين اشغلوا العالم بعلمهم فمرت الثقافة العربية عبر عصورها ازدهاراً إلى أن وصلت إلى حالة من التخلف والانحطاط بانسلاخها عن منهجها فلازمها الظن بأنها ثقافة الحفظ والرواية مقتصرة على العلوم الدينية واللغوية والأدبية، لا علم ولا فلسفة فيها، وانتشر الاعتقاد أنها جامدة وقفت عند مرحلة لم تستطع تجاوزها، ولعل تجلى هذا كان فى عصرنا الحالى نتيجة لعجز أهلها عن إدراك المنهج العلمى الإسلامى بمعالمه الواضحة المحددة، فأخذ العالم المتحضر يقفز ويعدو مسرعا ويرتقى، ونحن متفرجون نستورد نظرياتهم ونترجم لهم دون تشكيل لأصول أو أدب أو فكر فوصلت حياتنا الأدبية والعلمية حد الانهيار. إن الثقافة العربية في عالم جديد هى ثقافتنا الأصلية المعتمدة على جذورها وثوابتنا المعبّرة عن ذاتنا، وهى قادرة على أن تعود لتحقيق ذاتها حتى توقفنا عن التقليد.

يؤكد الأسد أنه لا بُدَّ أن يتخلل كل صراع حوار يسبقه أو يلحقه، فالحوار فى حقيقته مواجهة وصراع بين أفكار ومواقف، ومهما حاولنا التغلب على شعورنا فإن وجه المستعمر واحد يعود لنا فى كل مرة بشكل جديد فيغلبنا، فبين سايكس بيكو وحرب الخليج 1991 امتداد وتجديد لكل الغزوات التى استشعر لهيبها أجدادنا وآباؤنا

حواش تفاعلية مع "نحن والعصر" و"نحن والآخر"

منذ سقطت الخلافة وما تلاها من تقسيم لبلادنا وإقامة الحدود والحواجز فيها، فكلها معركة واحدة تظل تعقبها معارك "ما بقينا وبقوا"، حيث كانت دار الإسلام دائما مسرحا لحروب متعددة وستظل إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، وستبقى هذه المنطقة - الشرق الأوسط- والتى حقها أن تسمى "الوطن العربى"، تحتضن رحى هذه المعارك غالبة ومغلوبة، وكذلك هى الدعوة للسلام الشامل دعوة قديمة استهوت الفلاسفة والمفكرين، فقد حاول الرومان تطبيقها فى إمبراطوريتهم، فنشأ ما يعرف بعصر السلام الرومانى وعمّر قليلا ثم ما لبث أن انهار، "فالسلام هو دورات زمنية بين معارك وحروب، وهو أمر ضرورى لاستئناف تلك المعارك، إذ من خلال هذه الدورات السلمية تنشأ أجيال وقيادات جديدة معبأة نفسيا لمواصلة القتال بعد أن نسيت أهوال المعارك السابقة".

وتستوقفنى فى قراءة فكرة الأنا والآخر مسألة الحوار العربى الغربى وأوجه العلاقات بين العرب والغرب، التى تتناوب بين العلاقات السطحية والقلقة والمتذبذبة وغير المتكافئة من زاوية، والرؤية الضبابية والسلبية ذات التجذر التاريخى والدينى والتربوى، والمحكومة بفروضات استباقية تتكئ على آراء اللاهوتيين والمؤرخين والخيال الشعبى، ثم تضخيم بعض الرموز والأحداث فى التاريخ العربى المعاصر لتشكل الرؤية والقناعة النهائية عن العربى أو المسلم من زاوية ثانية.

وفى منحى مقابل، وضمن إطار الحوار مع الآخر، لا بد من التأكيد على إبراز قيمة التكاملية الاقتصادية العربية وعلاقاتها مع الاتحادات والتحالفات العالمية مثل الاتحاد الأوروبى، سواء فى الاتفاقيات الثنائية، أو المشتركة، التى تشكل أساً حقيقاً يشرعن ضرورة الحوار ويكرسه. فالحوار لا تكرسه العلاقات السياسية فقط، بل لعلها عائق أمام تشكل هذا الحوار، فلا بد من البحث عن القواسم النفعية المتبادلة اقتصاديا وأمنيا واجتماعيا وإداريا، وهى مقدمات حقيقية فى سبيل تعظيم فوائد الحوار مع الآخر ضمن حلقات حتميته وضرورته، وفى سبيل هذا لا بد من تعال كبير على الجراح يوقف النزف الإنسانى دماً وجهداً وكرامة، أملًا فى غد تنفتح فيه أبواب القلوب والأذهان والخيرات من غير جدر العقليات المسكونة بالماضى نهوضاً إلى الأوليات وحوار نحترم فيه الذات والآخر.

ويرى الأسد أن أهم أسباب توالى الحروب بين العرب والفرنجة هو "أن الغالب القوى يرى المغلوب الضعيف غنيمة كاملة له، اكتسبها بحكم ما حقق عليه من نصر"، فالغالب يفرض على المغلوب شروطا تسلبه كثيرا من حقوقه الإنسانية وتسلبه ثقافته وشخصيته وتفرض عليه تقسيماته فتجعل الأمة الواحدة أمما والوطن الواحد أوطانا يقيم فيه كل ما يكرس تجزئته فتنشأ أجيال تدافع عن هذا التقسيم بعد أن كانوا ثائرين عليه لما حققه لهم من مكاسب، ومن هنا فإن كل نصر من هذا النوع يحمل فى طياته بذور الهزيمة لأن "الجمرة تظل متقدة فى أعماق الشعوب".

وفى تعرضه للشرعية الدولية والاستعمار الجديد، يبدى الأسد ملاحظاته حول المصطلح والمضمون، فيولى قضية تعريف المصطلح لفظا ومفهوما أهمية كبرى مبينا مبررات ذلك، فقرارات المحافل الدولية والمعاهدات تحتمل تفسيرات تختلف باختلاف الظروف نتيجة لعدم تحديد الألفاظ والمصطلحات، ويؤكد الأسد ما يقال عن مهارة الإنجليز فى صياغة الألفاظ والعبارات فى الرسائل والمعاهدات ليختلف الناس فى تفسيرها بعد ذلك، وليستطيع الإنجليز الاستفادة منها بعد ذلك، فبعض الألفاظ تكون مجردة أو مطلقة غير محددة الدلالة فتكون أقرب للشعارات التى يهتف بها الناس دون فهم معناها أحيانا، فقد يكون للفظ دلالتين: الأولى لغوية والثانية اصطلاحية، تقتربان حينا وتفترقان أحيانا، ويضرب الأسد أمثلة ذلك فى مصطلحى "الشرعية" و"سيادة القانون"، ويستفيض فى تبيان الاختلاف حول مفهوم الشرعية، وكذلك مفهومى "إزالة آثار العدوان" و"إزالة أسباب العدوان"، فهذه المصطلحات تسخَّر لمصلحة الدول القوية.

وينتقل الحديث فى "نحن والآخر" إلى الديمقراطية وحقوق الإنسان بين العالمية والخصوصية، حيث أن "لكل حقبة قضية تشغل الناس وتستحوذ على الرأى العام، وتصاغ فى عبارة موجزة تصبح شعارا لتلك الحقبة"، فقد انشغل العالم العربى منذ أواخر القرن التاسع عشر فى قضية الإصلاح الإدارى فى الدولة العثمانية، ثم انتقل إلى اللامركزية أو قضية الحكم الذاتى، ثم انشغل بالاستعمار وتقسيم البلاد، ثم كانت قضية الاستقلال والوحدة والتجزئة والاشتراكية والعدالة الاجتماعية وغيرها من القضايا، فلم نعد ندرى ما هى قضية الحقبة التالية.

لقد بقيت الديمقراطية بمضامينها مطمح الإنسان فى مختلف العصور، وهى اليوم مطلب ملح فى ظل النظام الدولى الجديد مقرونة بحقوق الإنسان، وهنا يبين الأسد أن مواقف الدول الكبرى ليست مبدئية بل مواقف انتقائية تتغير بتغير المصالح، "فقد تغض الطرف عن الحكم الفردى وانتهاكات حقوق الإنسان عند دول تقتضى المصالح الاقتصادية للدول الكبرى غض الطرف عنها" وكذلك فى مسائل الديمقراطية، وهنا يبلور الأسد مفهومَى "حقوق الإنسان" و"الديمقراطية" فى تطورهما التاريخى وتناقض النظرة بين السماح فى بعض الحقوق لمجتمعات معينه وعدم السماح لها فى مجتمعات أخرى كتلك المتعلقة بلباس النساء، فيسمح للمرأة أن تركب القطار عارية الصدر أو حتى العرى على الشواطئ، فى حين لا يسمح ويحارب لبس الخمار والملابس المحتشمة، وبهذه التفرقة

دلالة واضحة على ازدواجية المعايير التى تستبد بها الدول الكبرى.

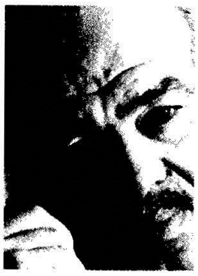
أما فى قضية العولمة فيتبدى السؤال: أين هى محددات هوية الأنا وهوية الآخر فى ظل عولمة تعمل على تغيير نسيج التجربة الثقافية؟ إنها حالة تمس الهوية الفردية والجماعية والوطنية مساسا مباشرا عن طريق شبكة سريعة التطور متزايدة الكثافة وبمتواليات مترابطة وتبادلية فى العلاقات الاجتماعية والمؤسساتية وفى التدفق السلعى والمعلوماتى وفى أشكال الاتصال. فلا شكّ أن العالم قد أصبح أكثر تقاربا من الناحية المكانية، وهو ما أطلق عليه ديفيد هارفى "انضغاط الزمان-المكان"، فقد جعل هذا التقاربُ العالمَ منكمشا، وهو ما أسماه مارشال ماك لوهان "القرية العالمية"، وما صاغته الأمم المتحدة فى تعبير "جوارنا العالمى"، وصور هذا التقارب على أية حال مجازية مظهرية تعكس البعد الحميم للتقارب أو نقل البداهة والعقلانية المتزايدة للعلاقات الحقيقية. ويقوم العالم الآن وفق هذا إلى تحويل التجارب المكانية إلى تجارب زمانية.

ويبرز الأسد هنا مقولات صمويل هنتنغتون وفوكوياما، لينتقل بعد ذلك إلى الحديث عن المسلمين ومواقف الغرب منهم، حيث يظهر المسلمون فى وسائل الإعلام الغربية بمظهر المتخلفين ليتعدى ذلك إلى الازدراء والتنقيص من الإسلام نفسه، حيث أن العرب عندهم هم المسلمين متناسين أن هناك وجود مسيحى بين العرب، فهل العرب والمسلمون على جانب والغرب على الجانب الآخر؟ هنا، لا بد من التفريق بين الأفكار والمواقف وبين التعاون وتبادل العلاقات، إذ يجب الكف عن الوقوف موقف المشاهد فى أجواء عدم الثقة، فحتى يتم التواصل يجب أن يحتفظ كل فريق بصفاته ويقبله الآخر على حاله وإلا انتفى معنى التواصل. وهنا تبرز أهمية الحديث عن العرب وعلاقتهم بالاتحاد الأوروبى بعد انهيار الاتحاد السوفياتى وانتهاء الحرب الباردة وما نتج عنها من متغيرات من ازدياد لنفوذ الولايات المتحدة الأمريكية وتسودها على العالم، ويطفو على سؤال عن كيفية العلاقة بين الاتحاد الأوروبى والعرب؟ وهل يمكن تناسى ذكريات التاريخ ورواسبه الدينية والثقافية؟ وهل يمكن تغليب المصالح على إرث التاريخ؟ وتتبين لنا هنا أهمية توحيد المواقف وإن كنا دولا عدة كى نستطيع أن نكون فاعلين مؤثرين وأن لا نكون متلقين متأثرين فقط وأن نكوّن شراكة ثقافية اجتماعية وإنسانية فى كيان واحد اسمه الأورومتوسطية، خصوصا فى ظل ما تثيره العولمة كظاهرة من أسئلة، فهل يمكن فصل العولمة عن الهوية القومية والدينية للشعوب؟ وهل تتناقض هذه العولمة مع الديمقراطية والتعددية والتنوع الحضارى؟ وهل ستنتهى العولمة حقا بالتفاهم والسلام بين الشعوب؟ فالعولمة مصطلح يشبه الحداثة والخصخصة والنظام العالمى الجديد، فكلها ألفاظ ومصطلحات "يذهب النقاد والمحللين مذاهب مختلفة فى فهمها وتعريفها وتفسيرها"، فالعولمة عند العلامة الأسد كالحداثة سمة من سمات العصر الوقوف فى وجهها أو تجنبها والعزلة عنها، "إنما هو خروج على العصر والتخلف وراءه... وعلينا الإسراع فى دراسة عناصر هذه العولمة وفهم مكوناتها... ولا يجوز لنا التوقف مكتوفى الأيدى عاجزين عن القيام بعمل حقيقى وفعل أصيل... إن دعوتنا إلى التفاعل الثقافى مع العولمة أخذ وعطاء دون وجل ومن موقع الثقة بنفوسنا وبثقافتنا وبحضارتنا إنما تستلزم القدرة على الإسهام والمشاركة وذلك يتطلب منا أن يكون لدينا ما نسهم به ونشارك".

إن المفكرين والمثقفين العرب الذين زاروا الغرب فى عصر النهضة وكتبوا عنه شجعوا على التفاعل الثقافى العربى الغربى، وعلى المثاقفة باعتبار الاختلافات الثقافية. وكان ذلك بعيدا عن الانطباعية والانفعالية سواء انبهاراً أو رفضاً، أو سَخَطاً تجاه الممارسات الاستعمارية، فالحالة الانفعالية لا تعبّر عن إرادة الفعل، بل تكاد تكرس العقلية الاستهلاكية، لتغدو العولمة تعويضا عن فراغ وإحساس بالنقص تجاه عدم القدرة على الإبداع. وفى باب الوعى بالتحديات التى ينتظرها القرن الحادى والعشرون علينا استيعاب فكرة تهاوى عائق الزمان والمكان على الكوكب، وتلاشى الفواصل بين الأنساق السياسية والاقتصادية والثقافية والاجتماعية، وضرورة الحصانة لما قد يتوالد من داخل الفعل العولمى بحتمية اللحظة دونما وعى مسبق بحدوثها.

وإخال أن فكرتَى "نحن والعصر" و"نحن والآخر" تختزلان أهمية الدورة الثقافى وفق سياقات استشعار المعايشة ووعى الذات ووفق أطروحات تُشكِّل الرؤية ومرجعيات الفكر واستلهام التراث. إن الثقافة والفكر نسيج إنسانى متنوع يصبح وطنيا أو قوميا فى مظاهره اللغوية والفنية والاجتماعية.. والمطلوب منا التحرر من الأطر الثقافية المرجفة والتى تدعو إلى التجزئة والتفكيك. ولا مندوحة لنا من وعى أهمية التجارب الفكرية التاريخية والتراثية العربية والإسلامية والإنسانية، مؤمنين بثوابتها فى تأصيل الهوية واستيعاب الآخر، وأن نسهم فى بعث روح ذلك الإرث واقعاً نهضوياً وواقعاً تعبويا قبالة قوى الجهالة والظلامية.

بلاغة
الحياة



◆ الدكتور راشد عيسى ◆

بلاغة الحياة

صناع الثقافة خالدون في ذاكرة المكان ووجدان الزمان، فهم رواد السيرورات الاجتماعية إلى صيرورات حضارية. وناصر الدين الأسد من الرواد الذين أسسوا الإعمار الثقافي في الأردن خلال نصف قرن ويزيد، عبر إسهامه التأسيسي للتعليم الجامعي، وعبر جهوده العالية في جعل العربية قوة ثقافية في تطوير الفكر وبناء الإنسان والغد الحضاري الأجمل.

يتراءى لي أنه تعلّق العربية كما تعلق قيس ليلاه فضرب أكباد الإبل ويمم شطر أرض الكنانة ليدرس العربية، ويتحرى مصادر الشعر الجاهلي بإيحاء من أرومة حسه اليعربي، وبدافعية عارمة من ولائه وانتمائه لجماليات اللغة العربية وأصالاتها النابغة، فتعلم عشقها قبل أن يتعلم تاريخها وقواعدها وبيانها، ولذلك واجه حياته بأساليب متنوعة من حبه لهذه اللغة القومية الفذة، فأخلص في استقصاء المظان الأولى للكتابة العربية وجلى ظاهرة الروح الغنائية في الشعر الجاهلي الذي يعد العلامة الحضارية الأولى عند العرب، وواصل بحوثه ودراساته في الأدب العربي في الأردن وفلسطين، ودافع عن جمال العربية في جميع الملتقيات والندوات والمؤتمرات دفاع العاشق عن معشوقته، حتى بلغ به إيمانه بعبقرية العربية إلى تجلية علاقتها بالفكر الإنساني وصراعاتها الحضارية مع الثقافات الأخرى.

لقد أكسبه تعلقه العربية مزايا شخصانية علوانية موفورة برزت في أخلاقه ولسانه ومناصبه وأدبه نثرا وشعرا وفي فكره وسائر أشكال التعالق مع الآخر. يبدو على الدوام واثقا مطمئنا متصالحا مع نفسه تصالح النخلة مع شموخها وطيبتها وعطائها، لا يرجو شكرا ولا يتوقع حمدا. يعطي ولا يفكر بالأخذ، يعامل طلبته معاملة الأب البار، ولا يتوانى عن إعانة طالب خذلته الفاقة وقلة اليد ولكن بغير منة أو استكبار.

أخذ البحر من ناصر الدين الأسد سمات عديدة منها العطاء اللامحدود والأمواج المتجددة وجمال الشواطئ والمرافئ والصبر والحكمة وسحر الأعماق وعبقرية الصمت وروعة اللآلئ وتشكيلات الشعب المرجانية ورقصات السمك الطيار، واستيعابه للأنهار النزقة، وتحمله لما تسرقه الشمس من مائه ليكون هذا الماء مطرا على مكان آخر.

إن حب الأسد للعربية منحه خاصية الشاعرية الدائمة بمعانيها الجميلة من عفوية وحرية وخيال، وخاصية الصبا الحيوي المتدفق بالحياة، وخاصية الاكتهال الحكيم. فهو يصدر عن وجدان شاعري شفيف ومعرفة رحيبة بأسرار العربية التي علمته أسرار الحياة. فلم يغادره الشاعر في أثناء درسه العلمي الأكاديمي، ولا في أثناء مناصبه القيادية لوزارة التعليم العالي أو الجامعة الأردنية أو مؤسسة آل البيت. لقد علمنا كيف ترقى إنسانية الشاعر إلى شاعرية الإنسان.

يحرجنا الأسد بتواضعه وغزارة علمه وحميمية أبوته ورقة كلماته ونسمات هدوئه، ويحرجنا أكثر بنظرته العاتبة إن نحن أخطأنا في تركيب لغوي، لكأن اللحن أو الخطأ في اللغة جرح في يده يخزه ويوجعه، فهو ينطلق من همة العالم الغيور في تعامله مع العربية، ومن غيرة نحلة على عسلها، وطير على عشه ووالد على ولده. نزوره في مكتبه الدائم -إن شاء الله- فنتساقط حياءً لمهابته وجلال قدره، فيستمع لنا كما تستمع يمامة لفراخها التي تتعلم السجع، يجاملنا (ويأخذنا على قدّ علمنا) يبتسم حينا، وتارة يشجعنا على حب العربية والانتساب لجمالياتها وفكرها الشعوري. نغادر مكتبه على استحياء وهو يشيعنا بالدعوات الأبوية الجميلة.

ومن روائع أستاذنا الوراق الألمعي أنه لم يلهث وراء جاه أو كنوز مالية أو مباهاة اجتماعية، إنما أخلص للعربية حبا ودرسا واستنباطا لفكرها الإنساني وجدارتها في حضارة العالم، فلهث الجاه وراءه وتبعه صيته العالي وسمعته الباسقة.

هو شاعر، لكنه لم يزعم يوما ذلك ولم ينشر شعره إلا بعد إلحاح من مريديه. ولم أكن أعلم أنه شاعر إلا بعد أن قرأ علينا أبياتا لشاعر قديم:

"إن التي زعمتَ فؤادك ملّها.

خلقت هواك كما خلقت هوى لها".

عرفت ذلك من نبرات صوته وهو يلون الكلمات بالتعبير والتنغيم، وقلت فى نفسى إن وراء هذا الانسياب الشاعرى شاعرا مؤجلاً. وما هى إلا أيام حتى وقفت على شاعريته فى قصائد مختلفة إلى أن صدر ديوانه.

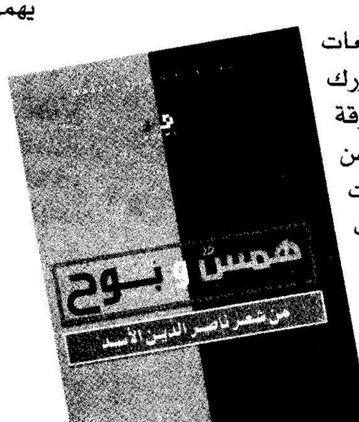
وهو مفكر عالم بأسباب انتصار الأمة وأسباب انهيار شخصيتها، فدافع عنها بكل ما أوتى من أسباب الكلمة المنيرة والرؤيا المشمسة، فحملت مجامع اللغة العربية آراءه القيمة ونادت بتطبيقها.

ناصر الدين الأسد جبل أخضر شاهق، أعلاه غزلان تطارد الغيوم وتقضم النجوم، وأوسطه أزهار تنبت تحت آباط الصخور، وسوسن برى ذكى، وطيور وردية زاهدة بالأرض، وفى سفوحه كهوف ملأى بالدواوين الشعرية التى يقوم على حراستها الأعشى وابن الطثرية و عرار وعمر ابن أبى ربيعة فى حين يقف المثقب العبدى على رأس شلال الجبل يعيد إنشاد قصيدته:.

"أفاطم بعد بينك متعينى".

أجل! تعلمنا من أستاذنا الأريب كيف يؤدى حبُّنا العربية إلى حب العروبة، فهو إذن مدرسة عالية يتعلم طلبتها فيها فن المحبة والذوق الأدبى والشعور الفكرى والمسؤولية القومية تجاه العربية، وفن التخاطب بالكلم المبين الرشيق، وفن الاتصال، والاستبشار والتفاؤل واحترام الرأى الآخر.

كم أنت الكثير بمفردك يا أبا بشر، والجليل بتواضعك، أمدك الله بالعافية حتى تظل لنا البحر والنخلة والجبل، والثروة الوطنية العظيمة لبلدنا الأردن الطيب الجميل.



طوبى لقامتك التى أشرقت فى رحاب الجامعات والمجامع والمنتديات والكتب، وكُرمى لحضورك الوطنى البهى حين حملت مشاعل الرؤى تنير أروقة العربية الخالدة، وتكشف عظمتها فى التعبير عن المشاعر ونفسانية المكان وآفاق الفكر وفضاءات الفلسفة وتحديات التقنية المعلوماتية ومصطلحات العلم الحديث. وأخيراً أهنئك على أن الشاعر فيك ما يزال مشعشعاً وفتياً مع أنك تحاول تأجيله دائماً، دليل ذلك أننى كلما رأيتك رأيته يتململ بين عينيك وحول مكتبك ويحوم حول فمك ويحلّق فى فضاء وجدانك بحياء جميل.

ويطيب لى أن أورد مع هذه الرؤيا قصيدة كنتُ كتبتُها لأحد الزملاء الأعزاء حين ضاقت به سبل الحصول على المستحقات المالية لإكمال إجراءات نيل شهادة الدكتوراه كى يقرأها فى حضرة أستاذه ناصر الدين الأسد، ولم أكن حتى ذلك الوقت قد تشرفت بالتلمذة على يدى أبى بشر ولم يكن يعرفنى قط، غير أنى كنت أتابع أخباره وأعرف الكثير من مزاياه العلمية وأخلاقه الإنسانية السّنية، فاستجاب أبو بشر وفرج كربة صاحبى وقرب منزلته.

"لى صاحبٌ ضاقت الدنيا بحاجتهِ فأينما طاف عانى دونها سدّا.
مضى يناشدُ أهل الجاهِ فى عشمٍ لكنهم عبسوا فى وجهه صدّا.
يصبو إلى نيلِ معروفٍ يسُدّ به ثُغراً أضر به يستأهلُ الرّفدا.
رأيتُ بُرْجَ المنَى فى عينِه قلقاً لولا انتباهةُ عينِ الله لانْهدّا.
فقلت يا صاحبى أبْشرْ بمجَزية فاللهُ هيّأ من نَعمائه سعْدا.
ذا "ناصر الدين" والأيامَ شاهدةٌ تَرنو المعالى لهُ مجداً يلى مجدا.
بحرٌ يفيض على رُواده كرماً لا يعرفُ الجزْر لكن يُتْقنُ المدّا.
ما مرّ طيرٌ ضليلٌ قربَ شاطئه إلا استْكنَ به يستْعذبُ الرُشْدا.
قلبٌ رحيبٌ ضميرُ الحبِ جوهرُهُ تلقى بنبْضته إنْ جئتهُ مهْدا.
يزكو به شاعرٌ فى طبعِ زنبقةٍ يأوى لها النَحَل حتى يجتنى الشهداً.
ترقى به نخلةٌ عمّتْ مكارمُها حتى لنعجز أن نُحْصى لها عدّاً.
يُدْنيك منه نسيمٌ رائقٌ خضِلٌ من بسمة لونها مُخْضوضرٌ جدا.
فارحلْ إليه تنل ما كنت تنشُده لن تشتكّى أبداً جرحاً ولا برْدا.
لو جئت تطلبُ منه اليوم إصبعهُ أعطاك كفّاً له واستنصر الزنْدا.
فما سواه إذاً غيثٌ تُناشدُهُ ولن تلاقى سوى آفاقه وِرْدا.
يهمى عليك ويسمو فى شمَائله لا يرتجى ما سقى شَكَراً ولا حمْدا.
يحميك من ذلةٍ تخشى الوقوع بها حتى تعود زهِياً حاملاً وُدّا.
ذا "ناصر الدين" زهدُ الأقوياءِ به للهِ درٌّ قوىٍّ آثر الزُّهدا".



◆ الدكتور إسماعيل القيّام ◆

الأسد والتصحيح اللغويّ

تصدّى عدد كبير من اللغويّين منذ العصور الإسلاميّة الأولى لظاهرة اللحن أو الخطأ في اللغة العربيّة، وقد قدمت جهود هؤلاء العلماء خدمات جليلةً للغة العربيّة، وساعدت في تنقيتها من أخطار التحريف والتشويه، وما قد ينتج عن اختلاط العرب بغيرهم من الأمم إن في امتداد الإسلام وانتشاره في قرونه الأولى حيث كان العرب المسيطرين، أو في أثناء الغزوات والحملات التي استهدفت البلاد العربية في ما تلا تلك القرون إلى أيامنا هذه، وما رافق هذه الحملات والغزوات من محاولات الهيمنة الثقافية واللغويّة على الشعب العربي.

وقد حمل راية الدفاع عن العربيّة علماء كثيرون، بحثوا ونقّبوا واجتهدوا لتصحيح ما يشيع على الألسنة والأقلام من الأخطاء، فظهر من خلال مؤلّفاتهم وتصانيفهم في هذا الباب تراثٌ علميٌّ كبير. ومن أبرز من اشتُهر منهم من القدماء: الكسائيّ (189هـ) وابن السِّكّيت (244هـ) وأبو بكر الزُّبيديّ (379هـ) وابن مكّي الصِّقلّيّ (501هـ) والحريريّ (516هـ). واشتُهر من المحدثين عدد أكبر من مثل: إبراهيم اليازجيّ وعبد الله البستانيّ وعبد القادر المغربيّ والأب أنستاس ماري الكرمليّ وإبراهيم المنذر وأسعد خليل داغر ومحمّد علي النجّار ومصطفى جواد وصلاح الدين الزعبلاويّ ومحمّد العدنانيّ وعبد العزيز مطر وإميل يعقوب وأحمد مختار عمر.

وما صنّفه هؤلاء العلماء وغيرهم في التصحيح اللغويّ يتضمّن أحكاما بالتخطئة والتصويب (الحكم بالصواب) يمكن أن تنقسم إلى: أحكام صحيحة وأخرى خاطئة. فأمّا القسم الأوّل (الأحكام الصحيحة) فيتمثّل بتخطئة الخاطئ، وتصويب الصحيح، ولا خلاف في هذا القسم. وأمّا القسم الآخر فالمراد به تخطئة الصحيح، وتصويب الخطأ. وهذا القسم هو الذي استوقف اللغويّين وحفزهم على مراجعة أخطاء سابقيهم والتنبيه عليها، وقد أُلّفت، بناءً عليه، كتبٌ في الاستدراك على اللغويّين، وتتبّع أخطائهم وبيان الوجه الصحيح في الاستعمال اللغويّ. ومن هذه المؤلّفات: كتاب "إصلاح الفاسد من لغة الجرائد" لمحمّد سليم الجنديّ (?(1925وكتاب "نظرات في اللغة والأدب –كُتب في نقد كتاب المُنذر" للشيخ مصطفى الغلاييني (?(1927وكتابه "الاستدراك على كتاب قل ولا تقل" لصبحي البصّام (.(1977

أمّا المقالات التي تناثرت في الصحف والمجلّات رداً على اللغويّين واستدراكاً عليهم فكثيرةٌ جداً. ومثلها ما تضمّنته بطون مؤلّفات التصحيح اللغويّ وإن لم تحمل اسم الاستدراك أو الإصلاح أو النقد، كمعجمي محمّد العدنانيّ في الأخطاء الشائعة. ولكنّ هذا لا يعني أنّ كلّ من استدرك على سابقه قد بلغ الغاية، أو قال قول جهيزة؛ فما تزال أقلام اللغويّين تتناول كثيراً من تلك المسائل اللغويّة التي استدرك فيها اللغويّون بعضهم على بعض. وفي خضمّ هذه الجهود اللغويّة الواسعة نقف، في هذه العجالة، عند جهود واحد من الأعلام، أصحاب المنهج العلميّ في التحقيق اللغويّ، هو د.ناصر الدين الأسد.

دواعي التصحيح عند الأسد.

يُثير شيوع لفظ أو استعمال لغويّ على ألسنة أدباء هذا العصر وكُتّابه حفيظةَ لغويّين مشتغلين بالتصحيح اللغويّ، فيبادرون إلى بحث ما شاع ثمّ تخطئته في كثير من الأحيان، واقتراح بديل آخر له، متقعّرين في ذلك أشدّ التقعّر، ممّا يولّد في نفوس الناس الرهبة من اللغة، والإحباط من القدرة على استعمالها إلا تحت طائلة النقد اللغويّ والتخطئة. وقد كان هذا دافعاً من دوافع الأسد إلى البحث في عدد من ألفاظ اللغة وجموعها الشائعة على ألسنة الناس في هذا العصر حرصاً على تخليص أبناء اللغة من هجمة التخطئة، وحرصاً على سلامة العربيّة التي لا تكون بدفع الأخطاء وتصحيحها فحسب، وإنّما بعدم تخطئة الصحيح أيضا، لأنّ هذه التخطئة تقود إلى الفوضى والاضطراب، وفقدان التوازن لدى أبناء اللغة وكتّابها.

لذلك وقف الأسد في صفّ المدافعين عن العربيّة، الرادّين على من ضيّقوا واسع اللغة، وخطّأوا قدراً كبيراً من ألفاظها وأساليبها المستعملة على ألسنة الناس في هذا العصر، منطلقاً في ذلك من قناعة مفادها "أنّ كثيراً ممّا خطّأه هؤلاء العلماء هو صواب صواب، حتّى لقد بتنا محتاجين أن نردّهم هم إلى الصواب لننفي من نفوسنا ما أصابونا به من تحرّج حين نكتب، بل من فزع، خشية الوقوع في الخطأ مهما نبذل من جهد في التدقيق والتثبّت".

وهذه إحدى مزايا كتابة ناصر الدين الأسد في هذا الموضوع، إذ امتاز بها عن كثير غيره ممّن ألّفوا في هذا الباب؛ فهو ينظر إلى أمر التخطئة والتصويب من جهة تلقّي نتائجه ووقعها على الأدباء والكتّاب، ويشعر بشعورهم لأنّه منهم. فقد انحرفت كتابات كثير من

اللغويّين عن مسارها الأصيل، وأصبحت مصدر رعب وفزع للأدباء والكُتّاب الحريصين على السلامة اللغويّة. ولأنّه لا يُفترض فى كلّ أديب أو كاتب أن يكون لغويّاً متمرّساً فى أساليب البحث اللغوىّ، فقد وجد الأدباء أنفسَهم بين أمرين أحلاهما مرّ: فإمّا أن يجتنبوا كثيراً من ألفاظ العربيّة وأساليبها حرصاً على اتّباع "الصحيح والفصيح" كما رآه اللغويّون، وإمّا أن يمضوا فى الكتابة غير آبهين بما يصدر من فتاوى لغويّة، فيوصموا بقلّة التثبّت وعدم المعرفة.

جهوده فى التصحيح

لقد استعذب ناصر الدين الأسد مرارة البحث خدمةً للعربيّة، ولأنّه لا يستطيع أن يقبل الأحكام على علاّتها بلا مُرجّح أو برهان، ولا يستطيع كذلك أن يمضى فى استعمال المُخطّأ -على طريقة الفرزدق- غير آبه بما يقوله اللغويّون. فبدأ سنة 1969 ببحث "معاجم ومُعجمات"، ووصل إلى أنّ كلمة "معاجم" التى درج الناس على استعمالها جمعاً لـ"مُعجم" هى الوجه الصحيح، رغم تخطئة العلاّمة مصطفى جواد (سنة 1955) ومن تابعه، هذا الجمعَ وقوله إنّ جمع مُعجم هو معاجيم أو مُعجمات لا معاجم.

واستطاع فى بحث "نواد وأندية" أن يصل إلى أنّ استعمال "النوادى" جمعاً للنادى هو الوجه الصحيح الفصيح، وأنّ الأندية جمع "ندىّ" لا جمع "ناد"، رغم تخطئة إبراهيم اليازجىّ (فى نهاية القرن التاسع عشر) وإبراهيم المنذر (فى مطلع القرن العشرين) من يستعمل النوادى جمعاً للنادى. يقول الأسد: "وقد تعاقب بعد هذين العالمين نفر ممّن نسجوا على منوالهما، حتّى استقرّ فى الأذهان -أو كاد- أنّ الجمع الصحيح لناد هو أندية، وأنّه لا يجوز لمن يحرص على سلامة لغته أن يستعمل (نوّاد)".

ومثل ذلك وصل فى بحث "وديان وأودية" إلى صواب استعمال "وديان" جمعاً لواد؛ وأنّ جمع "واد" على "أودية" هو صحيح على غير القياس، رغم تخطئة إبراهيم المنذر وزهدى جار الله جمع "واد" على "وديان". وكذلك خطّأ كثير من المحدثين كاليازجى والمنذر وزهدى جار الله لفظ "حماس" بالتذكير، ورأوا أنّ الصواب استعمال هذا اللفظ بالتاء، فنقول على رأيهم: "فلان كثير الحماسة". ولا نقول: "كثير الحماس". فبيّن الأسد فى بحث "حماس وحماسة" أنّهما مصدران صحيحان، وأنّ وزنى "فَعال وفعالة" قد تعاقبا فى المصادر العربيّة حتّى شكّل ذلك ظاهرة تحتاج إلى تفسير، وساق كثيراً من الشواهد على هذين الوزنين، مثل: ضلال وضلالة، وسماح وسماحة، وكلال وكلالة.

وفى بحث "العشرينات والعشرينيّات" وصل إلى أنّ الأسلوب الفصيح الذى درج العرب على استعماله، فى عصور الاحتجاج وما تلاها، هو استخدام لفظ العقد معرّفاً بـ"ال" للدلالة على ما ندلّ عليه اليوم باستخدام لفظ العقد مجموعا بإضافة الألف والتاء، وقبلهما ياء مشدّدة أو من دونها (العشرينات والثلاثينات... أو العشرينيّات والثلاثينيّات...). ثمّ قال: "ومن أراد المخالفة عن استعمالهم الذى ألفوه (أى العرب)، وأراد أن يُحدث كلاما جديداً، فلا بأس عليه من أن يجمع لفظ العقد فيقول: العشرينات والثلاثينات... أمّا ما سوى ذلك، كإضافة ياء النّسبة قبل الجمع، فشىء تنبو عنه الأسماع، وتمجُّه الأذواق، وليس ما يدعو إليه، مهما يُزيّنه لنا المزيّنون بتخريجاتهم".

منهجه فى التصحيح

أوّل ما يلفت النظر إليه، أنّ هذا العدد من الألفاظ والجموع التى حقّقها الأسد فى أبحاثه، ثمّ نشرها من بعد فى كتاب "تحقيقات لغويّة"، هى من حيث عددها لا تبلغ عدد ما نجده فى الصفحات الأربع أو الخمس الأولى من كتب التصحيح اللغوىّ أو معاجمه؛ إذ ضمّت تلك الكتب موادّ كثيرة من الألفاظ والأساليب المُخطّأة وتصحيحاتها كما رأى مؤلّفوها. أمّا الأسد فإنّه لم يتناول اللفظ أو الجمع لذاته، وإنّما لشيوع صيغته وبنائه فى ألفاظ أخرى كثيرة تشترك معه فى الخصائص والأركان. فنحن مثلاً حين نقبل جمع "مُعجم" على "معاجيم" أو "مُعجمات" ونتخلّى عن "معاجم" التى هى الجمع الصحيح، علينا أن ننفى من استعمالنا جمع كلّ أوزان "مُفعَل" على "مفاعل"، وهى كثيرةٌ جداً، ونتكبّد عناء استعمال أحد الجمعين الآخرين الخاطئين، مع أنّ الوزن الصحيح المُخطّأ هو الشائع على ألسنة الناس فى زماننا. وكذلك هى الحال مع بقيّة الجموع والألفاظ التى تناولها فى أبحاثه.

ولأنّ الأسد على يقين من أنّه يردّ إلى العربيّة فضلا، ويُسدى إلى أبنائها خدمةً عظيمةً بنفى ما أُلصق ببعض أبنيتها وصيغها من تخطئة، فقد تجشّم عناء البحث فى قضايا لغويّة شائكة، عسيرة المنال صعبة المتناول، تقدّمه فى بحثها علماء كبار، وقطعوا القول فيها على خلاف ما يراه هو، ولم يثنه ذلك عن مواصلة البحث والتنقيب عنها فى بطون الكتب والمعاجم، مهتدياً بالذوق السليم، ومستسلماً لـ"شهوة التنقيب"، بحسب تعبيره.

ومن الأمثلة على ذلك أنّه حين بدأ البحث عن "وديان" جمعاً لـ"واد"، بعد أن رأى من تقدّمه يخطّئها ويذهب إلى أنّ الصواب هو "أودية"، حاول أن يتلمّس الوديان فى أشعار الجاهليّين والأمويين والعباسيّين، وفى كتب المسالك والبلدان ومعاجم الجغرافيا، فظفر بالأودية ولم يظفر بطلبته (الوديان)، ولم يصرفه ذلك عن البحث، حيث يقول: "واشتدّ طَلبى للوديان وحرصى على التنقيب عن هذا الجمع، ولكنّى لم أجده فى ما قرأت من كتب تراثنا فى اللغة أو الأدب أو التاريخ أو غيرها، حتّى أفسدت علىّ شهوة البحث عن هذا الجمع لذّة قراءة تلك الكتب، وربّما فوّتت علىّ فوائدَ أخرى كثيرة، ولجأت إلى المعاجم وكتب اللغة لعلّى أجد فيها ما لم أجد فى غيرها، فلم أفز بطائل".

ورجع إلى المعاجم حتّى انتهى إلى الزَّبيدىّ صاحب "تاج العروس" (1205هـ) ولم يجد فيها غير "أودية"، وما وجد "وديان" فى كتاب الله، بل وجد "أودية" فى آيتين، حتّى قال: "وكان فى كلّ هذا غناءٌ

ومَقنع، وكان بعضه حريّاً أن يصرفنى عن مواصلة البحث لولا اللجاجة وشهوة التنقيب". وهيهات لمثل الأسد أن يقنع! فقد واصل بحثه وتحقيقه وخلص إلى أنّ بناء "فُعلان" من أبنية الجموع العربيّة التى نصّت عليها معاجم القدماء وكتبهم ونصوصهم، وأنّهم نصّوا كذلك على أنّ جمع "واد" على "أودية" هو على غير القياس كأنّه جمع "وَدِىّ" التى على وزن "فعيل" وتُجمع على "أفعلة" للقلّة، وعلى "فُعلان" للكثرة. وأمّا وزن "فاعل" للاسم والصفة الجارية مجراه، ومنها "واد"، فقد يكون جمعها على "فُعلان"، وذكر أمثلة كثيرةً على جمع "فاعل" على "فُعلان"، ومنها: راكب ورُكبان، وفارس وفُرسان، وواحد ووُحدان، وشاطئ وشُطآن. ولا يقلّ ما تجشّمه من عناء فى بحث "حماس وحماسة" عمّا رأينا فى البحث عن "وديان"، وحسبه من ذلك أن يجد كلَّ من كتبوا قبله عنها يُخطّئونها منذ مطلع القرن العشرين، ثمّ يصل، بالقياس وسرد كثير من النظائر، إلى صحّتها وصوابها وموافقتها لأبنية المصادر العربيّة.

والأسد حيث ينحو هذا النحو، وينتهج هذا المنهج، وحيث لا يقرّ مبدأ التسرّع إلى التخطئة، هو فى الوقت نفسه يحذّر فى أبحاثه من "خطر المنهج المخالف الذى يدعو إلى التوسّع فى قبول ألفاظ كثيراً ما تكون على قياس غير صحيح لخفاء بعض عناصر القياس وأركانه الأساسيّة، وحين لا تدعو حاجة حقيقيّة إلى قبولها". فهو يرى أنّه لا بدّ مسوّغين رئيسيّين لقبول الألفاظ التى يشيع استعمالها فى العصر الحديث، وهما: شيوع اللفظ وانتشاره فى جميع الأقطار العربيّة (وهذه حال الألفاظ والجموع التى استوقفته للبحثُ فيها؛ فالمعاجم والوديان والنوادى والحماس والعشرينات وأضرابها هى الشائعة فى الأقطار العربيّة، وهى التى وقعت عليها التخطئة فى الوقت نفسه)، وشيوع صيغة اللفظ أو الجمع وبنائه فى ألفاظ كثيرة أخرى تشترك معه فى الخصائص والأركان، ممّا شاع فى استعمال العرب الفصحاء.

ومن أبرز معالم المنهج الذى يتّبعه الأسد فى تحقيقاته اللغويّة شدّةُ الاحتراز عند إطلاق الأحكام؛ فهو، على سعة اطّلاعه، وغزير معرفته، لا يؤكّد وجود لفظ أو ظاهرة ولا ينفيهما إلا فى ما اطّلع عليه أو عرفه، ومثال ذلك قوله: "ولم نجد نصّاً فيما اطّلعنا عليه من كتب اللغة والأدب يجمع هذه الألفاظ التى أوردناها جمعاً سالماً، فلم نسمع: مُسندات جمعاً لُمسند، ولا مُصعبات جمعاً لُمصعب، ...". ومن ذلك قوله: "وكذلك لا نعرف أحداً من الكُتّاب والأدباء واللغويّين المحدثين -حتّى عهد قريب- استعمل (مُعجمات) جمعاً لُمعجم". ومنه قوله: "ولكنّنا لم نجد أحداً نبّه على خطأ هذا الجمع (النوادى) فى ما اطّلعنا عليه من معاجمهم وكتبهم، إلا أن يكون غاب عنّا شىء من ذلك، والله أعلم".

ولذلك نراه يضيق ذرعاً بأحكام كثير من اللغويّين، على إجلاله لهم، لما يُطلقونه من أحكامٍ تعميميّة يصعب الوصول إليها، إن لم نقل إنّه مستحيل، ففى تعليقه على قول مصطفى جواد (والمعاجم لم يرد أيضاً فى كلام الفصحاء) يقول الأسد: "أمّا أنّ (معاجم) لم ترد فى كلام الفصحاء فقولٌ يحتاج إلى توقّف، ذلك أنّه لا يجوز لأحد أن يقوله إلا إذا أحصى جميع كلام الفصحاء، وأين هو ذاك الرجل!... وغاية ما يجوز لعالم أن يقوله: أنّه (هو) لم يطّلع على هذا الجمع فيما بين يديه من كتب القدماء الذين يُحتجّ بنثرهم وبشعرهم. أمّا التعميم وإطلاق الأحكام المرسلة فأمر يتجنّبه العلماء الأثبات ما استطاعوا".

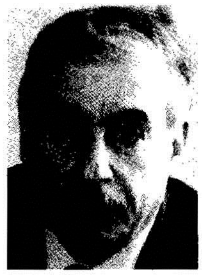
ومن صفات العلماء أنّهم لا يقفون بالبحث عند حدود نشره فى مجلّة أو كتاب، فالبحث قضيّة يُفترض أن تبقى تؤرّق الباحث حتّى يصلً فيها إلى اليقين والقطع، وهذا ما يتجلّى فى دراسات الأسد وأبحاثه؛ إذ لا يقطع الأمر ولا يبتّه إلاّ إذا وجد من الأدلّة والمرجّحات ما يصل حدّ البراهين القاطعة، ثمّ هو يتابع القضيّة التى يثيرها فى بحثه، ويتابع ما يستطيع أن يصل إليه فيها. ومن ذلك أنّ أبحاثه التى تقدّم الحديث عنها نُشرت بين العامين 1969 و .1978ثمّ حين ضمّها إلى ثلاثة أبحاث أخرى ونشرها فى كتاب "تحقيقات لغويّة" سنة 2003أثبت فى حواشى الكتاب ما اطّلع عليه خلال المدّة الممتدّة بين نشر الأبحاث ونشر الكتاب. ومثال ذلك قوله فى حاشية الكتاب (ص (30فى بحث "معاجم ومعجمات": "وقد اطّلعت بعد الانتهاء من هذه الدراسة، وقبل دفعها إلى الطّباعة، على مقالة محمّد خليفة التونسى فى كتابه: أضواء على لغتنا السمحة: 50-48الكتاب التاسع 1985من كتاب العربى الذى تصدره مجلّة العربى بالكويت؛ وقد وصل فيها إلى الصواب".

ومن هذا الباب أُهدى إلى أستاذنا ما وجدتُ من شواهد النوادى فى عصور الاحتجاج وما قاربها، فقد أورد الميدانىّ (518هـ) فى مجمع الأمثال فى حديثه عن المثل (زر غبّاً تزدد حبّاً): قال المفضّل: "أوّل من قال ذلك معاذ بن صرم الخزاعىّ"، ثمّ ذكر قصّةً للمثل فيها أبيات لمعاذ منها قوله: (ولستُ برِعديدٍ إذا راع مُعضِلٌ / ولا فى نوادى القومِ بالضيّقِ المسك".

وجاء فى "الإشراف فى منازل الأشراف" لابن أبى الدنيا (281هـ): "أنشدنى أبو زيد قال: أنشدنى أبو نعيم العرزمىّ: وأُعلنت الفواحشُ فى النوادى/ وصار القومُ أعوانَ المُريب".

وفى ديوان ابن الرومى (283هـ) يمدح القاسِمَ بنَ عبيد الله: "أريحىٌّ مُلَحَّظٌ فى النوادى/ للأيادى يهُزُّكَ التلحيظُ".

وبعد، وعلى هدى مقالة القدماء: من يعرف كثيراً يغفر كثيرا، فإنّ منهج د.ناصر الدين الأسد فى التحقيق اللغوىّ يحتاج إلى قراءة متأنّية، تأخذ على عاتقها استنباط خصائص هذا المنهج، لتُقرأ فى ضوئه كثيرٌ من كتب التصحيح اللغوىّ التى باتت عبئاً على اللغة وعلى أبنائها، ووسيلةً من وسائل تخلّف لغتنا عن مواكبة العصر.



◆ حميد سعيد ◆

الأسد والبغدادى

فى بداية عهدى بالكتابة فى "الرأى الثقافى"، كتبت مادة تتعلق بأستاذنا العلامة ناصر الدين الأسد، حيث استمعت منه الى رأى لم يسبقه إليه أحد، بشأن واحدة ابن زريق البغدادى "لا تعذليه". يومها تلقيت عددا من الاتصالات يبدى أصحابها إعجابهم برأى الأسد، ويفكرون معه بما قال.

كان ذلك فى السبعينيات، وبغداد فى ذرى ألقها اليعربى، أما نحن فكنّا فى مهرجان ثقافى، لعله كان مهرجان المتنبى، وكما هى بغداد، فقد دعى إلى ذلك المهرجان صفوة العلماء وكبار الباحثين من كل أنحاء وطننا العربى.

كانت السيارة تقلنا من باب المعظم عبر الجزء الغربى من شارع الرشيد وسارت بنا من ساحة تمثال معروف الرصافى، باتجاه جسر الشهداء إلى الكرخ، يومذاك كنت أجلس إلى جانب العلامة د.ناصر الدين الأسد، وإذ اقتربنا من مدخل الجسر من ناحية الرصافة، استمعت إليه وهو ينشد بصوت واطئ واحدة ابن زريق البغدادى:

"لا تعذليه فإن العذل يولعه.

قد قلت حقاً ولكن ليس يسمعه.

جاوزت فى نصحه حَداً أضرَّ به.

من حيث قدّرت إن النُصحَ ينفعه.

فاستعملى الرفق فى تأنيبه بدلاً.

من عنفه فهو مضنى القلب موجعه".

وإذ كان يواصل إنشاد واحدة ابن زريق هذه، بمحبة وإعجاب، ووصل إلى البيت الذى يقول فيه: "أستودع الله فى بغداد لى قمراً / بالكرخ من فلك الأزرار مطلعهُ"، توقف بعض الوقت وقال: "أظن إن "فلك الأزرار" محلة من محلات كرخ بغداد، كانت مقام ابنة عم ابن زريق التى فارقها مهاجراً.

وكانت فكرة أطلقها الأسد فى لحظة عابرة، من دون أن يحسب ماذا ستفعل بى وقد استمعت إليه لحظة قالها، وكانت الصدفة وحدها هى التى اختارتنى لأكون بالقرب منه، حيث أطلق فى ذهنى عاصفة من الأسئلة، وكنت مثل آلاف الذين قرأوا واحدة ابن زريق "لا تعذليه" فأعجبوا بها وحفظوها ورددوها، فما ذهب بهم الفكر إلى ما ذهب إليه ناصر الدين الأسد، وكنت أرى مثل غيرى أن "فلك الأزرار" هو النهد المدوّر الطالع من أزرار ثوبها.

وقلت لحظتذاك إن المنطق فى صف فكرته، حيث تقيم الحبيبة فى بغداد، بجانب الكرخ فى محلة "فلك الأزرار" أو حتى فى غير فلك الأزرار، ونحن ما نزال نقول: إن فلاناً يقيم فى عمان بالقسم الغربى منها، فى حى الرابية مثلاً، أو إن فلاناً يقيم فى القاهرة بالجيزة، فى حى المهندسين.

أما أن نقول: إن الحبيبة تقيم فى الصالحية من دمشق، فى الكحل العربى أو الورد الجورى، فذلك ما لا يستقيم مع أى منطق. ثمّ افترضت أن يكون التسلسل الذى اختاره البغدادى لتحديد مكان القمر الذى استودعه الله، مجرد حالة شعرية، لا تحسب للمنطق حساباً، فإن فلك الأزرار حتى مع هذا الافتراض لا يستقيم، لأننا حتى يومنا هذا لا نعرف تحديداً دقيقاً له، ونقبل المعنى الشائع تجوّزاً.

ومرة أخرى فلنقبله على أنه حالة شعرية، لكن لماذا "فلك الأزرار" من دون القصيدة كلها، مفردات وأبنية، لا تذهب هذا المذهب ولا تبتعد عن المعنى شديد الوضوح؟.

قلت يوماً: ليس من سبيل لتأكيد هذه الفكرة أو الإجابة عمّا تركت عندى من أسئلة، إلاّ بمراجعة ميدانية لمحلات بغداد القديمة أولاً، وقراءة ما كُتب عن خطط بغداد قديماً وحديثاً ثانياً، وبدأتُ رحلة البحث عن "فلك الأزرار" بسؤال وجهته إلى الشيخ محمد بهجة الأثرى والشيخ جلال الحنفى والأستاذ عبد الحميد العلوجى والأستاذ سالم الآلوسى والأستاذ عزيز الحجية، وما لفت نظرى إن كلّ واحد من هؤلاء العلماء الباحثين كان يأخذ فكرة الأسد على محمل الجد ويشاركنى فى القول بجدارتها، لكن من دون طائل.

ثم بدأت التنقيب فى ما كُتب عن بغداد المدورة والقديمة، وتوقفت طويلاً عند كتب الخطط، القديم منها والجديد، تلك التى تتحدث عن مناطق بغداد ونواحيها وأحيائها وأزقتها، ومنها دليل خريطة بغداد، المفصل فى خطط بغداد قديماً وحديثاً للعالمين الجليلين مصطفى جواد وأحمد سوسة و"تاريخ بغداد" للسمعانى و"بغداد مدينة السلام" لابن الفقيه الهمدانى و"خطط بغداد فى العهود العباسية الأولى" ليعقوب ليستر، وغير ما ذكرت من كتب وبحوث ومقالات.

وكنت، بل ما أزال أتوقف عند كل اسم محلة أو حى أو ناحية أو زقاق أو جادة، مما ينسب إلى بغداد القديمة، وبخاصة الأسماء التى تعرّف بالإضافة، أتأملها وأحاول أن أجد علاقة بينها وبين "فلك الأزرار" كما يفعل المحققون، لكن لم أصل إلى ما أريد، ومع كل هذا ما أزال أرى، إن "فلك الأزرار" أقرب إلى أن يكون مكاناً، وأبعد من أن يكون أزرار ثوب، رغم أن ما قاله ابن المعتز: "كأنما الشمسُ من أثوابه برزت / حسناً أو البدر من أزراره طلعا"، يوحى بغير ما ذهب إليه د.ناصر الدين الأسد.. لكن ما يزال السؤال إلى فكرته مفتوحاً.



◆ الدكتور ماهر مبيضين ◆

الأسد و"مجالس الأدب"

كنت فى ما مضى، وما أزال شغوفاً بقراءة كل ما يكتب علامة العصر د. ناصر الدين الأسد، ومتابعاً لما أجده مبثوثاً هنا وهناك، من آراء قيمة يصرح بها فى ندواته ومجالسه العلمية والأدبية، من خلال اللقاءات الإذاعية والتلفزيونية التى أستمد منها المعلومات الجديدة بالعناية والاهتمام، والجديرة كذلك بالبحث والاهتمام، وهى التى تفتح أمام الباحثين الجادين آفاق التفكير والرقى المعرفى والثقافى.

وقبل هذا كله كنت أحد تلامذته الذين شرفوا بالتلمذ على يديه الكريمتين، والذين نهلوا من معين علمه الذى لا ينضب، والذى كان معينا لطلبته فى مجال البحث والدرس، واستشراف الرؤى المستقبلية فى ما يخص لغتنا العربية وآدابها وتراثنا العربى والإسلامى الزاخر.

أما مجالس الأدب التى يعقدها العلامة الأسد فى مكتبه ضمن البرنامج الذى يعده ويقدمه الكاتب د. خالد الجبر، فهو شاهد عيان على ما يتمتع به علاّمة عصرنا من فكر منير، وثقافة واسعة فى كل ما يطرح من موضوعات ذات علاقة وثيقة باللغة والأدب والحضارة، ففى كل مجلس من هذه المجالس التى كنت وزملائى فى جامعة الشارقة، وهم من الجنسيات العربية المختلفة، شغوفين بمتابعتها دون أن نفوت متابعة مجلس واحد منها، والذى نخرج منه بكل ما هو جديد يعيننا فى مجال البحث والدراسة.

ولعلى وكثيرا من الباحثين المتابعين لـ"مجالس الأدب"، نقرّ بأنّ هذا البرنامج دون غيره قد نجحَ فى إظهار ما يتمتع به الأسد من سداد ورأى وبصيرة علمية نافذه، وأخلاق عالم جليل يعرف كيف يحاور ويجيب، ويمكن إبراز تلك المزايا من خلال ما يلى:

- عنوان البرنامج "مجالس الأدب"، وطريقة طرح الموضوعات، تذكّرنا بمجالس العلماء القدامى الذين كانت لهم إسهامات كبيرة فى اللغة والأدب والفكر والحضارة العربية والإسلامية، فجاء عنوان البرنامج يتناسب ومقام أحد مبدعى هذا العصر ومفكريه.

وهذه المجالس تذكّرنا بالمجالس الأدبية التى كان يعقدها الملك المؤسس عبد الله الأول، والتى كانت تعقد من حين لآخر فى قصر رغدان أو قصر المشتى برعاية جلالته، تدور فيها المساجلات الشعرية والمطارحات الأدبية، والنقاشات الدينية والعلمية. وتذكّرنا أيضا بمجالس محمد إسعاف النشاشيبى وندواته التى كانت تملأ السمع والبصر والفؤاد كما هى حال مجالس علامتنا الأسد، الذى يتحفنا بمعارفه، وآرائه القيمة.

- كشفت هذه المجالس عما يتمتع به الأسد من ملكة حفظ وأسلوب مميز فى عرض الموضوعات، وإبداء الآراء، إذ كان يتحدثً وكأنه يقرأ من كتاب وفضلاً عن ذلك، فقد أبرزت المجالس كثيراً من ملامح شخصية عالمنا الكبير الدالة على تقصّيه ودقة ملاحظته وبلاغته، وأسلوبه الجميل وحسن إصغائه، وتقبله لآراء الآخرين دون أن يفرض رأياً على أحد، وهذه هى أخلاق العلماء الأجلاء الكبار، ناهيك عن أسلوب الأسد الذى يجعل المشاهد منجذباً بعقله وفكره متابعاً لكل ما يطرح فى المجلس دون ملل أو سأم.

- إن تنوع الموضوعات المطروحة فى المجال يدل على وعى وذوق فى الاختيار، وأسهم بشكل واضح فى إبراز الهوية العربية والإسلامية والكشف عن تراث الأمة وحضارتها، بخاصة عندما كان الأسد يتكئ كثيراً على تراثنا العربى الشعرى الذى استدل من خلاله على آرائه التى كان يطرحها فى موضوعات المجالس.

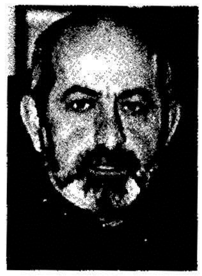
وتنوع هذه الموضوعات يؤكد أن الأسد يخرج من دائرة التخصص المغلق إلى دائرة ثقافية وفكرية وحضارية ومعرفية أشمل وأوسع وأغرب، لما يتمتع به من موروث ثقافى وعلوم متنوعة، فتجده مختصاً فى كل حقل من حقول العلم والمعرفة.

-لم يبخل الأسد من خلال هذه المجالس بتوجيه جملة من النصائح للباحثين والدارسين التى تصب فى مجملها بالبحث فى الحقيقة، ومناقشة كل ما سجلته المصادر من معلومات تاريخية وأدبية، وبخاصة تلك التى شوهت صورة بعض الشخصيات الأدبية والتاريخية، ومثال ذلك ما طرحه الأسد بخصوص ما تعرض له الشاعر أبو نواس من ظلم تمثل فى تزوير بعض جوانب شخصيته.

- لقد كانت "مجالس الأدب" حافلة بالباحثين من ضيوف العلامة الأسد، إذ كان هناك موازنة فى اختيار الضيوف دون التركيز على فئة بعينها، فهناك الباحثون من الشبان، وهناك العلماء والكتاب، ولم يقتصر الاختيار على المتخصصين فى الأدب فقط. إذ شارك فى المجالس علماء أفاضل من غير المتخصصين فى مجال الأدب، ولكن كانت لهم اهتمامات أدبية، ولقد أتاحت هذه المجالس وبخاصة لفئة الباحثين الشبان فرصة اللقاء مع الأسد، ومحاورته ومناقشة آرائه.

- ثمة مزية أخرى تضاف إلى هذه المجالس، وهى فى مكتبة الأسد، فمقدم البرنامج والمشاركون هم ضيوف الأسد فى مجلسه الأدبى، فكان اختيار المكان يحمل دلالة كبيرة على أهمية الكتاب، وضرورة اقتنائه ومطالعته.

وبحق، لقد كانت هذه المجالس زاداً فكرياً وحضارياً وثقافياً، للباحثين فى مجال الأدب واللغة والحضارة شكلت ظاهرة لافتة، ونقلة نوعية فى طبيعة البرامج الثقافية التى تقدمها الشاشات العربية.



◆ الدكتور طلال عتريسى ◆

المفكر الملتزم المجدد

ثمة أبواب كثيرة يمكن الولوج منها إلى دار ناصر الدين الأسد الفكرية الرحبة. فرغم اهتمامه الرئيس باللغة العربية إلا أن مؤلفاته تجاوزت ذلك التخصص إلى قضايا الفكر والإسلام والحضارة والتربية والتعليم والحوار. وهى قضايا شغلت العلماء والمفكرين والمصلحين قديما وحديثا. وكان للأسد نصيبه منها، فأدلى فيها بدلوه الفكرى الواضح الذى يختلف فيه مع كثير من المثقفين ومن المفكرين العرب أو المسلمين.

يبدو أن منهجية الأسد العلمية النقدية التى ذاع صيته من خلالها بعد كتابه الشهير حول "مصادر الشعر الجاهلى" هى التى قادت رؤيته الفكرية اللاحقة لكل القضايا التى تناولها بالشرح أو بالتحليل تارة، أو بالاختلاف مع ما هو سائد تارة أخرى. لذا لا يقبل ناصر الدين الأسد الأطروحات السائدة حتى لو كان المدافعون عنها كثرا. وهو لا يقبل الفكرة لأن قائلها فلان. ويكفى أن نراجع ما كتبه حول موضوعات عدة، لنتأكد من أن نقده العلمى طاول اتجاهات ومُمارسات إسلامية تارة، وأفكار الغرب وسلوكه وادعاءاته تارة أخرى، من دون أن يترك ذلك أى التباس حول انتماء الأسد وحول التزامه الفكرى والحضارى العربى-الإسلامى.

وهذه الميزة بالذات هى ما تستحق التأمل فى عصرنا الحالى عندما نقارن ما كتبه الأسد مع ما صار إليه حال كثير من المثقفين العرب والمسلمين خصوصا فى تناولهم لقضايا الإسلام والعصر. وقلما نجد من يحرص على هذا الاتزان الدقيق (وهى مهمة شاقة بلا ريب) بين نقد الذات ونقد الآخر الغربى، وبين الدفاع عن الثوابت ونقد الممارسات التى شوهت تلك الثوابت الإسلامية. وليس من اليسير أن تجد من يقدر على نقد الأطروحات والمفاهيم الغربية، من دون الانتقال إلى عداء الغرب أو إلى التقوقع والانعزال.

تأثر المثقفون العرب والمسلمون بعد انهيار الدولة العثمانية فى مطلع القرن العشرين بما سمى "الصدمة المباشرة مع الغرب". فانقسموا فى تفسير ما جرى لهم ولأمتهم وفى تصورتهم حول المستقبل إلى اتجاهات عدة:.

- منهم من رأى أن تقليد الغرب فى كل أحواله وشؤونه وقضاياه الإدارية والعسكرية وسواها هو السبيل المناسب لاستعادة القوة والنهضة.

- ومنهم من رأى فى الانكفاء والانغلاق والتمسك بالتراث الدينى والدفاع عنه وسد النوافذ أمام رياح الغرب هو الأجدى.

- ومنهم من حاول جاهدا أن يكتشف الطريق الملائم بين ثوابت تراثه الدينى وبين تحولات العصر. وهذه الطريق الثالثة طريق شاقة من روادها ناصر الدين الأسد الذى لم يخشَ من انتقاد سلبيات تراثه ولم ينبهر ببريق أفكار الغرب فى الوقت نفسه. مثل هذه المشقة هى التى تعبد طريق النهضة التى يبحث عن دروبها الكثيرون منذ القرن الماضى إلى اليوم.

كيف يعبِّر ناصر الدين الأسد عن هذا المنهج الفكرى فى رؤية قضايا أمته وفى مناقشة ونقد قضايا العصر الذى تعيش فيه هذه الأمة، وكذلك المستقبل الذى تتطلع إليه؟.

- الديمقراطية ونظام الحكم: وهى من أكثر القضايا التى تعرضت للجدل والنقاش فى بلادنا العربية خصوصا فى العقود الماضية. وقد ساهم انهيار الاتحاد السوفياتى فى مطلع التسعينيات فى دفع هذا النقاش قدما بعدما رأى بعض المثقفين أن التجربة السوفياتية غير الديمقراطية قد فشلت، وأن على العالم أن يقتدى بالتجربة الغربية فى نظام الحكم التى استندت إلى الديمقراطية فى هزيمة المشروع السوفياتى المقابل. وبذلك يمكن لمن يقتدى بهذه التجربة ويطبق الديمقراطية أن ينجو من التخلف وأن يسير فى ركب البلدان المتقدمة. طرح الغربيون أيضا مثل هذه الأفكار، وقالوا إن سبب العنف والتطرف والعداء للغرب هو غياب الديمقراطية، وأن على مناهج التعليم العربية والإسلامية أن تجعل الديمقراطية فى مقرراتها الدراسية.

لم يتردد ناصر الدين الأسد فى مناقشة هذه القضية. وقد استند إلى الفكرة الرئيسة فى منهجه العلمى، وهى عدم الخضوع لفكرة مسبقة فى تحديد نظام الحكم الملائم أو المفروض علينا. لذا يقول شارحا: "استعمال كلمة (الديمقراطية) قد يكون مضللا. وهى لفظة صورها متعددة ومختلفة فى الغرب الذى لا يكف عن استعمالها وترديدها ويحاكم الآخرين ويحكم عليهم بمقتضاها". ويرفض الأسد سيف الديمقراطية المسلط، "وبما أن تطبيقاتها

وأشكالها تختلف بين دولة أوروبية وأخرى، يحق لنا كمسلمين اختيار النموذج الذى يتناسب مع التصور الإسلامى للمشاركة الشعبية التى قد تتفق فى طرقها وأساليبها مع الديمقراطية الغربية ولكنها تختلف معها فى روحها".

يجيب الأسد من خلال هذه الفكرة المركزية المهمة "ما يتناسب مع رسالتنا ومجتمعاتنا"، عن الكثير من الأفكار المطروحة بين المفكرين والمثقفين حول التعامل مع الفكر الغربى. ويدافع عن فكرته هذه بالعودة إلى الإسلام الذى "أرسل رسله وأنزل كتبه ليقوم الناس بالقسط، وهو العدل.."، ويستشهد بما ذكره علماء الإسلام حول نظام الحكم. فيؤكد أن الإسلام لم يحدد نظاما واحدا للحكم، بل اشترط تحقيق العدل. "فأى طريق استُخرج بها الحق ومعرفة العدل وجب الحكم بمقتضاها، والطرق أسباب ووسائل لا تراد لذواتها، وإنما المراد غاياتها".

قد تبدو فكرة عدم الالتزام بالديمقراطية بموازاة الدفاع عن الحكم العادل بالنسبة لبعضهم فكرة سلفية أو أصولية. كما قد تبدو بالمقابل فكرة عدم الالتزام بنظام واحد للحكم مثل الخلافة أو ولاية الفقيه أو سواها فكرة ليبرالية غير إسلامية بالنسبة إلى إسلاميين كثيرين. لكن الأسد فى هذا المجال يحتكم إلى منهج دقيق فى فهمه للشريعة عندما يقول: "إن الشريعة ترسى الأصول العامة والأركان الأساسية والكليات الصالحة وتترك للعلماء والفقهاء أن يتحركوا فى داخل هذا الإطار ليستجيبوا لحاجات المجتمع ومتغيرات العصر، بأحكام تستلهم روح الشريعة".

– قضية المرأة وحقوق الإنسان: ما يعرضه الأسد حول المرأة فى المنظور الإسلامى يستمد أهميته والحاجة إليه من تلك العاصفة من الأفكار التى أثارت الكثير من الغبار، ومن عدم الثقة فى كثير من المفاهيم التى نحملها عن المرأة وعن دورها وعن موقعها فى الأسرة أو فى المجتمع. وإذا كان الأسد لم يشر مباشرة إلى تلك المؤتمرات عن المرأة وإلى الدعوات التى رافقتها عن التحرر والانعتاق من سلطة الرجل، إلا أنه تحدث بوضوح فى مقدمة بحثه عن المرأة عن المسلمين "المغلوبين" الذين يرددون أفكار الغرب عن دينهم وعن تاريخهم. وينتقد هؤلاء بقسوة لأن "أفكارهم هى صدى لموقف الغرب المعاصر، أو إسقاطات لأحكام هذا الغرب منذ القرون الوسطى وتعصبه على الإسلام". وينطلق الأسد فى تفسير هذه النظرة السلبية إلى المرأة من منهجه العلمى نفسه. فيربط بين مسؤولية المسلمين أنفسهم من العرب ومن غير العرب ممن أساءوا حقا فى ممارساتهم إلى المرأة فضيقوا عليها الخناق ومنعوها من التعلم ومن المشاركة فى الحياة الاجتماعية.. وإذا كانت بعض أفكار الأسد حول المرأة قد تعرضت للنقد من جانب بعض الإسلاميين حول قضية النقاب أو الحجاب فإن ما يمكن قوله فى هذا المجال إن ما يتفق عليه علماء المسلمين عموما هى قضية الحجاب وليس النقاب. بمعنى أن النقاب هو اجتهاد خاص لبعض العلماء ولا إجماع عليه. فى حين أن الحجاب (بأشكاله المختلفة هو موضع الاتفاق). لكن المسألة المهمة والمنهجية التى يرى من خلالها الأسد إلى قضية المرأة "أن النظرة الإسلامية إلى المرأة تتمثل فى نظام كامل يجب أن يؤخذ بمجموعه، ولا يجوز تقطيع أوصاله وتجزئته والحكم على بعض أجزائه منفصلة وحدها". وهذه المنهجية هى قاعدة الخلاف مع الرؤية الغربية والمتأثرين بها لقضية المرأة. لأن هؤلاء ينتقدون هذا الحكم أو ذاك بصرف النظر عن علاقته بتلك الرؤية الشاملة، أو بذلك النظام الكامل الذى يرى من خلاله الإسلام المرأة والأسرة خصوصا والمجتمع عموما.

ومن خلال النظام المتكامل نفسه، ومعه الخصوصية الثقافية، يفسر الأسد من جهة التطورات الفكرية والسياسية التى حصلت فى الغرب فى العقود الماضية، ورفضه من جهة ثانية الأخذ بما نتج عن تلك التطورات من أفكار ودعوات سواء حول المرأة أو الديمقراطية أو حقوق الإنسان، لأنها نتاج نظام خاص هو النظام الغربى، ولأنها لا تنسجم مع الخصوصية الثقافية للمجتمعات الأخرى التى يريد بعضهم أن يفرضها عليها، "فالديمقراطية ومعها حقوق الإنسان لم تنشأ فجأة، بل سبقتها مراحل تمهيدية أخذت تكتمل بالتدريج، ولم تنشأ من فراغ، لكنها جاءت نتيجة تطور تاريخى قامت له أسباب وعوامل وانبنت عليه مفاهيم ومبادئ وأصبح لكل ذلك مرجعية وأسس سياسية وثقافية واقتصادية. فكيف نفرض هذه المفاهيم والمبادئ على أمم ودول أخر من عل فرضا قسريا من دون أن تتهيأ مقوماتها وأسبابها، ومن دون أن تقوم العوامل التى توفر البيئة المناسبة لوجودها ودون أن تتطور تطورا ذاتيا داخليا من صميم ثقافة الأمة وتراثها ودينها. والدين من أهم عوامل هذه الأنظمة الثقافية والاجتماعية، ولا يمكن بحث حقوق الإنسان بحثاً علمياً سليماً والحكم على عالميتها أو خصوصيتها من غير فهم لطبيعة الدين فى المجتمع ومن غير دراسة مقارنة للأديان ومعرفة طبيعة الائتلاف والاختلاف بين ما تطبقه هذه الحقوق وما تتطلبه تعاليم الدين، أى دين". ولأن الديمقراطية وحقوق الإنسان هى نتاج مراحل وخصوصية غربية، يبرر الأسد نقدها عندما يراد فرضها على مجتمعات أخرى.

وينتقد الأسد مصطلح "الشرعية" فى مواجهة الشعوب الضعيفة، عندما يستخدم "حقوق الإنسان"، المصطلح المضلل الذى لا يمكن لأحد الاعتراض عليه. فيسأل: "هل مقاومة معاهدة سايكس بيكو مثلا فى المشرق العربى ورفض ما نصت عليه من تجزئة الوطن الواحد إلى دويلات وكيانات يعد خروجاً على (الشرعية الدولية)؟".

وهل حركات التحرر مخالفة "للشرعية الدولية" التى فرضتها

نصوص واتفاقيات أجنبية سلبت الإرادة الوطنية والقومية؟.

هل "الشرعية" هى إقرار "الأمر الواقع" ولو كان أصل نشأته غزو خارجى أو هجرة غير مشروعة؟.

هل "الشرعية الدولية" هى اتفاق مجموعة من الدول ذات المصالح المشتركة (دائمة العضوية فى مجلس الأمن... أو صاحبة حق النقض)؟.

إن مصطلح "حقوق الإنسان"، وهو مصطلح لا يملك أحد إلا أن يقبله ويدافع عنه، تتخذه أحياناً بعض الدول القوية بذرائع مختلفة مثل "حماية الأقليات" أو "الرعايا الأجانب" ستاراً للتدخل فى شؤون الدولة الأضعف، وتغيير رؤسائها أو انظمتها، وتأليب مواطنيها.

ينتقد الأسد فى الوقت نفسه التحيز فى تطبيق هذه الحقوق (ازدواجية المعايير) عندما يتعلق الأمر بحجاب المسلمات والراهبات فى الغرب، ما يعنى بالنسبة إلى الأسد على المستوى المنهجى: "أن نتخير مما عند غيرنا ما يتفق مع تعاليم ديننا ومقومات أمتنا، مع الانفتاح والتطور اللذين لا يناقضان خصوصيتنا... لأن على الأمم التى تريد المشاركة فى ركب الحضارة والتفاعل مع الخطاب الإنسانى العالمى أن تكون هى نفسها بشخصيتها وهويتها وخصوصيتها...".

لا شك أن الأسد يختلف بهذا المنهج مع الكثيرين. مع من يدافعون عن "الشرعية الدولية" كيفما اتفق، لتبرير سياسات دول وحكومات تقبل بالرضوخ للواقع الذى فرضته الدول الكبرى. كما يختلف على مستوى آخر مع من يرى أن الخصوصية لم يعد لها مكان فى عالم اليوم، عالم العولمة والانفتاح والاندماج، ومع من يؤيد عالمية الحقوق والمفاهيم بصرف النظر عن مراحل نشأتها وتطورها وعن ثقافة المجتمعات التى احتضنتها. ومع من يرى أن المسلمين ليس بمقدورهم أن يستجيبوا لتحديات العولمة وتطوراتها المتسارعة، كما أن العودة إلى ماضيهم لن تساعد فى مواكبة ما يجرى حولهم. إن الأسد ينتمى إلى مدرسة أخرى لا تقبل فرض القيم أو المصطلحات مهما قويت شوكتها أو بلغت عالميتها، ويلتزم بالخصوصية من دون أن يهمل الانفتاح والتعلم من تجارب الآخرين.

- الحوار والآخر: تحتل هذه القضية موقعاً مهماً فى اهتمامات الأسد الفكرية والبحثية. وهى قضية حظيت بنقاش واسع فى الأوساط الدينية والسياسية. فالآخر هو تارة من ينتمى إلى الدين المغاير، وطوراً هو من ينتمى إلى المذهب المختلف. وهو من ينتمى أيضا إلى عرق آخر أو إلى جنسية أخرى. وقد اختلفت الآراء فى كيفية التعامل مع هذا الآخر. بين من ذهب إلى تكفيره ومن دعا إلى محاولة فهمه والتعرف عليه من خلال الحوار. ولذا كان هناك دوماً من يؤيد الحوار بين المذاهب ومن لا يتحمس له، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الحوار الإسلامى المسيحى.

يرفض الأسد، انسجاماً مع منهجه الفكرى منطق التكفير الذى يحتمى به بعضهم لتبرير عدم قبول الآخر المسلم. وهذه مسألة فى غاية الأهمية خصوصاً بعدما قويت الدعوات إلى التكفير فتجاوزت الأفكار إلى القتل والاغتيال المتعمد لأفراد وجماعات بذرائع شتى... وإذا كان الغرب (الآخر) بعيداً فإن مخاطر عدم الاعتراف بالمسلم الذى نعيش معه فى مجتمع واحد هى التى تهدد الأمة. واستناداً إلى التجربة التاريخية يرى الأسد أن الخلافات بين الطوائف كانت غالباً لأسباب سياسية أو لمصالح بعض الجماعات أو الشخصيات. أما القرآن الكريم فلا يبرر على الإطلاق بالنسبة إليه دعوات التكفير التى تطلقها بعض الجماعات الإسلامية، وترفض بالتالى من خلالها أى حوار مع الجماعات أو الطوائف أو المذاهب الأخرى. "فالإسلام لا يجيز الاعتداء ابتداء"، بل يكون القتال لرد الاعتداء.. "وإن عاقبتم فعاقبوا بمثل ما عوقبتم به ولئن صبرتم لهو خير للصابرين" (النحل، الآية 126) و"وقاتلوا فى سبيل الله الذين يقاتلونكم ولا تعتدوا إن الله لا يحب المعتدين" (البقرة، الآية 190) وغير ذلك من الآيات التى تحض على الدفاع ولا تحض على العدوان.. ليتساءل الأسد باستغراب: "كيف يمكن لجماعة أو لفرد أن يقتل آمناً مطمئناً مسالماً لمجرد أنه على دين غير دينه، أو من مذهب غير مذهبه، أو يرى رأياً غير رأيه، فيكفره بسبب ذلك ويستبيح دمه؟".

ينتقل الأسد من نقد الاعتداء الذى لا يقره الإسلام إلى فكرة أخرى لها أهمية كبيرة فى النقاش حول الجهاد وحول أولوياته. هل الجهاد هو قتال المذاهب الأخرى أم هو قتال الآمنين المسالمين من أى دين كانوا؟ من المعلوم أن خلافات كثيرة وقعت بين التيارات الإسلامية حول أولوية هذا الجهاد. بين من وجّه بنادقه إلى رؤوس الحكام أو إلى أتباع المذاهب الأخرى من مسلمين ومسيحيين.. فينحاز الأسد إلى من يرى الجهاد "مقاتلة العدو المحارب الغازى، والجهاد يعنى هنا الدفاع عن العقيدة وحريتها أمام من يحاول الاعتداء عليها. ويعنى تحرير الأرض ودار الإسلام من محتليها وحمايتها منهم. وهذه كلها مما يفرط فيه جميع الغلاة المتشددين، ولا ينهضون بواجباتهم منها، إلا ذلك الفريق المجاهد حقاً الذى ينهض بالمقاومة للعدو المحارب المحتل للأرض. فالمقاومة حق مشروع لمن احتلت أرضهم أو انتهكت حقوق بلادهم، ولا يجوز أن ينسحب عليها لفظ الإرهاب ولا معناه".

يدافع الأسد عن فكرة الحوار نفسها (حوار الحضارات، حوار الأديان، الحوار الإسلامى - المسيحى، حوار الشمال والجنوب، حوار الإسلام والغرب، الحوار العربى - الأوروبى..)، ويعدّها ملازمة لوجود الشعوب والحضارات منذ القدم. ويرفض فكرة الصراع بين الثقافات وبين الحضارات التى اشتهر بالدعوة إليها هانتنغتون فى

منتصف التسعينات. وانسجاماً مع منهجه العلمى فى "رؤية الأشياء كما هى" لا يهمل الأسد فى معرض دفاعه عن فكرة الحوار الإشارة إلى " البلاد الأوروبية" و"البلاد الإسلامية" كعالمين مختلفين كل الاختلاف، يتبادلان المخاوف والاتهامات وعدم الثقة. من الحروب الصليبية إلى الاستعمار الأوروبى، إلى الاستعمار الجديد، إلى التدخل فى الشؤون الداخلية لأكثر دول العالم الإسلامى.. أما مخاوف الغرب فأبرزها الهجرة إلى دول أوروبا وما يسمى "الأصولية الاسلامية".

ويستنتج الأسد من هذا الاختلاف ما ينبغى القيام به لدفع الحوار إلى الأمام. لذا لا بد بالنسبة إليه من موقف إيجابى من التفاهم وإقامة علاقات متداخلة تقوم على تبادل المصالح المشتركة. وكذلك لا بد من محاولة تفهم الآخر، وتقبله كما هو، دون أن يعنى ذلك تطابق جميع الآراء والاتجاهات أو الموافقة عليها. "فالتواصل شأن التعددية -إنما يعنى احتفاظ كل فريق بخصائصه وصفاته، وقبول الآخر على حاله، وإلا انتفى معنى التواصل ومعنى التعددية". لكن الأسد لا يريد الحوار كيفما اتفق أو من دون معرفة من هو الآخر وما الجدوى من الحوار معه وما إذا كانت شروط الحوار متحققة أم لا. فإذا كان من الممكن "التفريق بين العقيدة والمعاملة" وهو الموقف السليم من التعاون مع الآخر، فإن شرط الحوار "ألاّ يكون من أحد طرفيه ظلم أو اعتداء، كاحتلال أرض من يريد إقامة العلاقات معه، وعلى ألا يكون من الفريق الثانى تفريط فى عقيدته، ولا تنازل عن حقه إلا بالقدر الذى يأخذ مقابله حقاً"، ليتحقق معنى التواصل والتبادل والتعاون والعلاقات المشتركة.

ويطرح الأسد قضية مهمة فى منهجية الحوار، هى معرفة البيئة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى يجرى فيها هذا الحوار، ومعرفة موازين القوى بين طرفيه. لأن هذه المعرفة هى التى تفيدنا فى توجيه الحوار وفى إنجاحه إذا أردنا ذلك. أما الجهل بما يحيط بنا فلا يعنى سوى الخضوع لشروط الآخر الذى يعرف تماما ماذا يريد منا وفى أى ظروف يأتى إلينا. "ونحن نريد هذه المعرفة لتكون وسيلة تواصل عن بيّنة وعلى هدى، لا لتكون وسيلة تدابر وتقاطع عن تعصب وجهل. فبغير هذه المعرفة الشاملة الدقيقة لا نستطيع أن نتحاور ونتبادل المنافع ونعقد الصلات مع أقوام يعرفون كل شىء عنا ونكاد لا نعرف عنهم -بل ربما عن أنفسنا أيضا- إلا ما يريدون هم منا أن نعرفه".

xxx

يجمع الأسد ما يبدو بالنسبة إلى بعضهم المتناقضات. لكنه فى الحقيقة هو المنهج الذى يتيح له رؤية شمولية متعددة الأبعاد. فهو يحذر من التطرف ويرفض التكفير، لكنه يشجع الحوار ويحدد شروطه حتى لا يكون مجرد لقاءات أو مضيعة للوقت. وهو لا يريد تقديس الماضى فى الوقت الذى يؤكد فيه على الاعتزاز بالثقافة الإسلامية التى قامت بالنسبة إليه على العقل والفهم "لأن المسلمين لم يتأخروا إلا بعد أن تخلوا فى حياتهم الفكرية والعملية عن منهجهم العلمى فى البحث وتخلوا عن الاجتهاد واستكانوا للتقليد". ولذا يريد الأسد ألاّ نشعر بالنقص تجاه الآخر الغربى، وفى الوقت نفسه تراه يوافق على فتح أبواب الحوار معه ولكن شرط ألا يكون هذا الآخر فى موقع الاعتداء أو الاحتلال.

هكذا يبدو ناصر الدين الأسد ملتزما تراثه العربى-الإسلامى. وهو فى الوقت نفسه منفتح على الغرب. هذا الالتزام لا يمنعه من الدعوة إلى التجديد ونقد غير العقلانى فى ذاك التراث.. وهذا الانفتاح لا يمنعه من رفض التقليد والانصياع للأفكار أو المصطلحات التى تبرر السياسات الاستعمارية أو تتعارض مع هويتنا الثقافية.



◆ الدكتور تهانى شاكر ◆

تحقيقات لغوية

للدّكتور ناصر الدين الأسد شغف خاص باللغة العربيّة لا يخفى على أحد، وبخاصّة نحن طلبته الذين عرفناه من قرب، فانبهر معظمنا بأسلوبه المشرق فى التّعبير، وبلغته الفصيحة التى تنساب على لسانه سلسة دون تكلّف أو تعقيد، فهو يستخدم اللغة الفصيحة فى تأليفه وتدريسه وحياته اليوميّة دون أن يلجأ إلى كلمة واحدة غريبة أو مهجورة، خلافاً لكثير من الأشخاص الذين حاولوا التحدث باللغة الفصيحة فى جميع ميادين حياتهم فاستخدموا كلّ غريب ومهجور بطريقة تدعو إلى السّخرية أحياناً.

ولعلّ ما ساعده على الحفاظ على هذه اللغة المشرقة القريبة من النّفوس، قربه من القرآن الكريم، فهو يكثر فى حديثه من الشّواهد القرآنيّة حتى يظن المرء أنّه يحفظ القرآن كاملاً، وقد سألته عن ذلك فقال لى إنّه يحفظ أجزاءً منه، ويحرص على تلاوة شيئاً منه كلّ يوم.

وشغفُ الأسد باللغة العربية هو دافعه الأول لكتابة البحوث التى اشتمل عليها كتابه: "تحقيقات لغويّة"، فهذا الكتاب يشتمل على تسع دراسات كانت قد نُشرت فى مجلتى: مجمع اللغة العربيّة بالقاهرة، ومجمع اللغة العربيّة الأردنىّ، ثمّ جمعها الباحث فى هذا الكتاب وأعاد نشرها حين ألحّ عليه بعض طلبته عمل ذلك بعد أن اطّلعوا على هذه الدّراسات وعرفوا ما فيها من فائدة ومعرفة ليس من السّهل الحصول عليها.

والدّراسات الموجودة فى هذا الكتاب هى: معاجم ومعجمات، ونواد وأندية، ووديان وأودية، وحماس وحماسة، وأعراب وبادية، والعشّرينات والعشرينيات، وجهود بعض المحدّثين فى العامىّ والفصيح، وكتاب الجمهرة لابن دريد وأثره فى اللّغة، ومسائل فى العربيّة وتعلّمها.

معاجم ومعجمات

لاحظ د.ناصر الدين الأسد كثرة استخدام الكتّاب لكلمة "معجمات" جمعاً لمعجم، ووجد أنّ بعض الدّارسين يخطّئ استخدام كلمة "معاجم" جمعاً لمعجم ممّا دفعه إلى تتبّع هذه الكلمة فى المصادر القديمة لمعرفة الصواب من الخطأ فى جمعها، وهو فى منهجه فى البحث يميل إلى التيسير والاستفادة من سعة اللغة العربية ورحابتها، فهو يقول عمّن يسرعون إلى وصف الكلام بالخطأ دون تمحيص وتدقيق: "ولا شكّ فى أنّ هؤلاء العلماء الأجلاّء أسدوا إلى لغتنا فضلاً كبيراً بما تتبّعوه من وجوه الخطأ والصّواب، ولكن بعضهم أدخل نفسه وأدخلنا معه مداخل حرجة، وضيّق على نفسه وعلينا، وركب مركباً صعباً وأراد أن يحملنا عليه، ثمّ اعتسف الطريق، وقد وقع هؤلاء العلماء فى بعض ما خطّأوه وجرت أقلامهم ببعض ما نهوا عن استعماله. والأمر أوضح من كلّ ذلك، وسبيلنا أرحب، ولغتنا أوسع وأسمح. ولا ريب فى أنّ كثيراً مما خطّأه هؤلاء العلماء هو صواب صواب، حتّى لقد بتنا محتاجين إلى أن نردّهم هم إلى الصّواب لننفى من نفوسنا ما أصابونا به من تحرّج حين نكتب، بل من فزع، خشية الوقوع فى الخطأ مهما نبذل من جهد فى التّدقيق والتّثبّت" (ص .(14

وقد خلص الباحث من دراسته لكلمة "معجم" إلى أنّ الصّواب فى جمعها هو "معاجم"، وأنّ "معجمات" يخالف القياس، واستعمال العرب، وذوق جمهور المعاصرين معاً، وإن لم يكن خطأً محضاً إذ لُحظَ فيه معنى القلّة كالشّأن فى جمع المؤنّث السّالم.

نواد وأندية

كما تحقّق الباحث من جمع كلمة "معجم" وخلص إلى أنّ الصّواب فيها "معاجم"، تحقّق كذلك من جمع كلمة "ناد" وتوصّل إلى أنّ "النّوادى" وحدها هى جمع "النّادى"، وليس "أنديَة" التى هى فى الأصل جمع "نّدىّ"، وأنّ النّوادى يقتضيها القياس المطّرد، وهى موافقة لاستعمال العرب ولطبيعة لغتهم، وذلك لأنّ صيغة "فاعل" حين يخرج عن الوصف ويجرى مجرى الاسم، ويدلّ على غير العاقل، فجمعه القياسىّ المطّرد الذى لا ينكسر هو "فواعل"، ولأنّ المعتلّ الآخر بالياء -المنقوص- إذا كان على وزن "فاعل" ودلّ على اسم لغير العاقل، فيجمع جمع نظائره من غير المنقوص: فالبازى جمعها: البوازى، والصّارى جمعها الصّوارى.

وديان وأودية

وجد الباحث أنّ بعض المحدثين يذهب إلى تخطئة استعمال "الوديان" جمعاً للوادى، ويستعملون كلمة "الأودية" عوضاً عنها، ممّا دفعه إلى دراسة هذه الكلمة وتتبّع جمعها فى المعاجم وكتب اللغة

حتى خلص إلى أنَّ كلمة "وُديان" هى المستعملة جمعاً لواد فى كلام العرب وأحاديثهم اليوميّة فى العصور الأخيرة، وأنَّ هذا الجمع "فعلان" من أبنية الجموع العربيّة التى نصّت عليها معاجمهم، وكتب لغتهم لذلك فهو لم يجد حرجاً من استعمال "وديان" جمعاً لـ"واد" إلى جانب "أودية" فتكون "أودية" جمع قلّة و"وديان" جمع كثرة، وذلك قياساً على وزن "فعيل" الذى يجمع جمع قلّة على "أفعلة" وجمع كثرة على "فعلان".

حماس وحماسة

حديث الأسد فى هذه الدّراسة مشابه لحديثه فى الدّراسات الثّلاثة السّابقة، داخل فى بابها فهو مثلها محصور فى صيغ الألفاظ وأبنيتها: تلك الدّراسات فى الجموع، وهذه الدّراسة فى المصادر، ومدارها جميعها على إلحاق ألفاظ بمثيلاتها بشروط معلومة وفى أحوال مخصوصة، وهو قد اختار لدراسته كلمة "حماس" التى ذهب إلى تخطئتها إبراهيم اليازجى، والشّيخ المنذر، وأسعد خليل داغر وغيرهم، وخلص من دراسته إلى أنَّ من يستعمل لفظ "حماس" فى كلامه أو كتابته هو فى مأمن من التخطئة لأنَّ كثرة تعاقب "فَعَال" و"فعَالة" وتواترهما فى المصادر عند القدماء يجعلنا نحجم عن تخطئة من يستعمل صيغة "فعال" ولو لم تذكرها المعاجم وكتب اللغة واقتصرت على إيراد فعالة، وذلك بشرط أن تكون الكلمة قد كثر دورانها على اللسان وفى الكتابة عند أبناء اللغة العربيّة.

أعراب وبادية

تسعى هذه الدّراسة إلى إزالة التّداخل والاضطراب فى لفظين هما: أعرابىّ وبدوىّ، فالمعاجم وكتب اللغة والتفسير وغريب الحديث تورد تعريفات لهذين اللفظين تجعلهما يدلان على معنى واحد، وهذا ما لا يراه الباحث الذى استقصى دلالة كلّ من الكلمتين فى كتب تفسير القرآن الكريم، وفى الأحاديث النبويّة الشريفة، وفى كثير من النّصوص فى المصادر القديمة، وخلص إلى أنَّ البدو هم الذين يعيشون خارج المدن والقرى ويظلّون قريبين منها محيطين بها، وهؤلاء متّصلون بحاضرتهم يدخلون ويخرجون ويتبادلون وإيّاهم المنافع ويشتركون معهم فى كثير من العادات والطباع. أمّا الأعراب فهم الذين توغّلوا فى الصحراء، ولم يتّصلوا بأسباب الحضارة، فأصبحت قلوبهم قاسية، وطباعهم جافية.

العشرينات والعشرينيات

يحاور الباحث فى هذه الدّراسة الذين يخطّئون استعمال كلمة "العشرينات" وغيرها من ألفاظ العقود، ويرون الصّواب فى قولهم: "العشرينيّات" ويخلص من حواره معهم ومناقشته لآرائهم بقوله: "فمن أراد طريقة العرب وما ساروا عليه فى كلامهم، فأمامه هذا الشّعر المبين، وليقل: حدث ذلك فى العشرين أو الثلاثين أو الأربعين من هذه المئة، أو من هذا القرن...، ومن أراد المخالفة عن استعمالهم الذى ألفوه، وأراد أن يحدث كلاماً جديداً، فلا بأس عليه أن يجمع لفظ العقد فيقول: العشرينات والثلاثينات" (ص 112).

جهود بعض المحدثين فى العامىّ والفصيح

يعرض الباحث فى هذه الدّراسة لجهود أربعة من الدّارسين من دول عربيّة مختلفة، فى دراسة ألفاظ شاعت فى الاستخدام العامىّ وردّها إلى أصولها الفصيحة، وأول هؤلاء الأربعة هو: أحمد رضا العاملىّ من لبنان، والثّانى هو د.أحمد عيسى من مصر، والثّالث هو شفيق جبرى من سوريا، والرّابع هو د.عبد الملك مرتاض من الجزائر.

كتاب "الجمهرة" لابن دريد وأثره فى اللغة

تبيّن هذه الدّراسة أنَّ كتاب "جمهرة اللغة" لابن دريد نال حظّاً وافراً من الشّهرة عند القدماء، واعتمد عليه أصحاب المعاجم وعلماء اللغة الذين عاصروا ابن دريد أو جاؤوا بعده حتّى عصر السيوطى فى القرن العاشر الهجرىّ، وهو كتاب ذو قيمة كبيرة وأثر بالغ، ولذلك أصبح واحداً من خمسة كتب مشتهرة عالية كما وصفه ابن فاس.

مسائل فى العربيّة وتعلّمها

هذه دراسة يدعو فيها الأسد إلى دراسة أساليب تعليم اللغة العربيّة: نحوها وأدبها، من داخل هذه اللغة وثقافتها، ودراسة ما عند غيرنا، لا لنخضع له ونقتصر عليه، ولكن لنعرفه ونقابله بما عندنا، ونأخذ منه القدر الذى يفيدنا ونحتاج إليه لتطوير أساليبنا ووسائلنا التعليميّة بما يناسب طبيعة لغتنا ومقوّمات ثقافتنا.

يمكن القول إنَّ هذه الدراسات مجتمعة تظهر منهج ناصر الدّين الأسد الذى يتسم بالدّقّة والاعتدال. والأسد هو أستاذى الذى سمعت منه عشرات المحاضرات والنّدوات، وفى كلّ مرّة كنت أجد عنده شيئاً جديداً أتعلّمه، فهو أستاذى الذى أشعر فى حضرته أننى ما أزال فى بداية طريقى العلمىّ حتى بعد أن نلت الدّكتوراه.



◆ الدكتور عمر عبد الله الفجّاوى ◆

سجايا الأسد العلميّة: قلَّ من كثر

حين ينتوى الحديث امرؤ عن شيخ من طبقة الأستاذ الشّيخ ناصر الدّين الأسد، فعليه أن يكون محيطاً إحاطة وافية بخلائق السلف الصّالح العلميّة، وطبائعهم فى أخذ العلم من أهله، فأولئك أناس سمت بهم هممهم إلى المعالى، فلم يرضوا بالقليل الزّهيد من العلم، بل كانت عزائمهم لا تربع إلا بالتّمام، فتجد أحدهم حادّ الطّبع ملتهب القريحة، وقد كان شيخنا كذلك.

وسأصرف كلامى على قضيّة واحدة من أمارات المنهج العلميّ عنده، وهى شدّة التّحوّط والتّحرّز، وهذه مسألة متراحبة إذا رام المرء الاستبحار فيها، وهى واحدة من قضايا كثيرة يمكن للقارئ المحقّق أن يتلمّسها فى مصنّفات شيخنا، ولكنّنى سأقف حديثى على حسن تخيّره للألفاظ، وما يكتنف هذه المسألة من سجايا وشمائل.

وإنّما تخيّرت إدارة الكلام على هذه المسألة؛ لأنّنى ألفيت كثيراً من النّاس فى زماننا وأقولها بكلّ مرارة إلا من اكتوت أيديهم بجمر اللغة، وحرّقوا أكبادهم فى التّنقير والنّبش –ألفيتهم وقد أشاحوا بوجوههم عنها، وجعلوها دَبْر آذانهم، ولم تعد تشغل بالهم إلا كناقة كعب: وقعهنّ الأرض تحليل، وهذه فرية من غير مرية، فقد تنكّبوا جادّة الحقّ، وعفّوا دروباً كان الأُلى من أمثال شيخنا قد لَحَبوها، وأخمدوا زنداً قد اقتدحوها، فلم ينه حليم سفيهاً، ولم يعظ عالم جاهلا، عذيرى الله منهم.

ولا أزعم أنّ شكاتى هذه هى الأولى، بل وجدت لها تاريخاً، فقد أعلن ابن قتيبة (ت 276هـ) فى مقدّمة "أدب الكاتب" غضبه واستفزازه من الحال الّتى وصلت إليه اللغة بين أبنائها، ثم يأتى بعده ابن دريد (ت 321هـ) فى "جمهرة اللغة" ويقيم النّكير كذلك على أهل زمانه فى القرن الثّالث والقرن الرّابع الهجريّين حين نبذوا اللغة، ثمّ نرى ابن منظور (ت 711هـ) يرفع عقيرته احتجاجاً على مثل هذه الحال، فيقول فى مقدّمة "لسان العرب": "وذلك لما رأيته قد غلب، فى هذا الأوان، من اختلاف الألسنة والألوان، حتّى لقد أصبح اللحن فى الكلام يعدّ لحناً مردوداً، وصار النّطق بالعربيّة من المعايب معدوداً، وتنافس النّاس فى تصانيف التّرجمانات فى اللغة الأعجميّة، وتفاصحوا فى غير اللغة العربيّة، فجمعت هذا الكتاب فى زمن أهله بغير لغته يفخرون، وصنعته كما صنع نوح الفلك وقومه منه يسخرون".

وأوّل ما يلفيه أحدنا فى هذه القضيّة عند الأستاذ الشّيخ هو أنّه أمام عالم ثبْت عدْل، حين يتحدّث أو يكتب، فلا يرسل الكلام إرسالاً، وهو دوماً يفىء إلى التّحقيق والتّثبّت، وقد أعلن هذا فى مقدّمة كتابه النّفيس "تحقيقات لغويّة" فيقول: "كانت الكلمة –من حيث هى لفظة مفردة، ومن حيث هى لبنة فى بناء نظم الجملة– موضع شغفى: بإيحاءاتها وموسيقاها وألوانها وظلالها وامتداداتها، منذ صباى المبكّر، حتّى لقد كنت أحسّ أحياناً كأنّ اللفظ كائن حىّ، أحاوره وأداوره، ويحاورنى ويداورنى، قبل أن يستقرّ فى موضعه من الجملة وأرفع به قلمى".

فهذه شرعة الأستاذ الشّيخ فى مصنّفاته، فالاستقصاء سمة غلابة عليه، وهو يتقن محاورة النّصوص وتقليبها وقراءتها، ولا ينظر إلى النّصّ التّراثىّ بعين القداسة، بل يعرضه على المنهج العلمىّ والعقل، فإن قبله، وإلا حاوره ورأى رأيه فيه، فأن يقرأ رجل كتب التّراث حتّى يجد فيها استعمال لفظ ما أمر تكتئده العقاب، ولكنّ شيخنا كما يقول حبيب بن أوس الطّائىّ يردّه إليه الحَفاظ المرّ والخلق الوعر، فهو ذو همّة شمّاء ونفس وثّابة، وكأنّه يتمثّل قول موفق الدين الإربلى:.

"فتراخى الأمر حتى أصبحت.
هملاً يطمع فيها من رآها.
تخصب الأرض فلا أقربها.
رائداً إلا إذا عز حماها.
لا يرانى الله أرعى روضةً.
سهلة الأكناف من شاء رعاها".

ويهتمّ الأستاذ الشّيخ بالتّصحيح والضّبط، وهى شرعة القدماء، فقد علَّمَنا أنّ الضّبط على ثلاثة أضرب: بالقلم، وربّما يخطئ فيه المرء، أو يزلّ به القلم، والضّبط بالعبارة، كأن يقال: سَداد بفتح السّين، وكم شدّد وأقام النّكير على الّذين يتناشدون بيت العرجىّ: "أضاعونى وأىَّ فتى أضاعوا / ليوم كريهة وسداد ثغر". فالنّاس –إلا أقلّهم– يفتحون السّين، والصّواب كسرها فى هذا البيت، فالسَّداد –بفتح السّين– هو الرّشاد، والسِّداد –بكسرها– ما يسدّ به الشّىء، أمّا السُّداد –بضمّها– فمرض يصيب الأنف.

والضّرب الثّالث هو الضّبط بالتّمثيل، كأن تقول: خَلَل، تجمع

على خلال، مثل: جَبَل جِبال. أو: قُرْعوش وقِرْعَوْش وتعنى: الجمل بسنامين، مثل: عُطْبول، وفِرْعَوْن وفِرْدَوْس.

والأستاذ الشّيخ لا يدع فرصة للتّصحيح -وبخاصّة لتلاميذه- إلا ويصحّح، فالزِّفاف، بكسر الزّاى، لا بفتحها، وسِداد لا سَداد فى بيت العرجى، وكم قوّم لى أخطاء، بارك الله فيه وفى علمه، وكان يثنى على المحسن، وأثنى علىّ كذلك.

وما أزال أذكر أنّه أطال الحديث فى مجالس كثيرة لطلبة الدّكتوراه للحديث عن لفظة عِرار بكسر العين، ولم يكن يخطّئ فتحها، ولكنّ اللغة العليا لها فى الحديث عن مصطفى وهبى التّلّ بالكسر لموافقة حاله بحال عرار ابن عمرو بن شأس الأسدىّ:
"أردت عراراً بالهوان ومن يرد / عِراراً لعمرى بالهوان فقد ظلم".

وقدَ لاَحظت اضطراباً كبيراً فى كتب التّراث فى ضبط اسم هذا الشّاعر، بالفتح وبالكسر، كما اضطربت فى غيره، مثل: ابن المقفَّع باسم الفاعل والمفعول، لكنّ ابن مكّى الصِّقلّىّ فى تثقيف اللسان وصلاح الدّين خليل بن أيبك الصّفدىّ أفتيا فى أنّه باسم الفاعل لا باسم المفعول؛ لأنّ أباه كان يبيع القفاع، وهى السَّلات.

ولا يعبأ الأستاذ الشّيخ إلا بالحَقّ، لذلك كان يُعْظِم النّكير على القائلين بالتّسمّح فى الخطأ: خطأ شائع خير من صواب مهجور، ويغضب من هذه القالة وقائليها، ويعدّها عبارة غير أخلاقيّة، ولكنّه لا يفرط ولا يطغى، بل هو تقىّ الغضب شهم الخصومة، وقد وهب الله له لساناً وبياناً يصنعان أكثر ممّا يصنع الصّيقل العَضْب.

ولأُستاذنا الأسد فى تصحيحه خلقان: فحين يستمع إلى اللحن من أحد تلاميذه يقوّمه من غير أن يَسْفَهَه أو يحطّ شأنه، ويأخذ بيده ويدعوه قائلاً: "حقِّقْها وأنا سأحقّقها كذلك"، ثمّ يأتى فى المجلس التّالى وقد نظر فيها ولم ينسها ولم يطّرحها، بل يتابع الأمر متابعة شديدة، وله لازمة كريمة فى تصحيحه يكرّرها إذا بلغ الأمر حدّ المراء، أو لا يريد إحراج الآخر فيقول: "أنا لا أعرف هذا"، وهى عبارة تعنى التّواضع، وتعنى للآخر فى الوقت نفسه أنّ الشّيخ مع سعة اطّلاعه لم يعرف هذا، وكأنّ فيها إنكاراً لما يقول القائل، وحسبك بشيخ مثله محقّق أن يقول: "أنا لا أعرف هذا".

أمّا الخلق الآخر فيتبدّى فى حسن تصحيح المخطئ فى ذوق رفيع، فأذكر فى إحدى المناسبات أنّ أستاذاً كان يتحدّث فى حضرته فمنع ما حقّه الصّرف توهّماً، وحين جاء دور الأستاذ الأسد فى الحديث، استعمل اللفظة وصرفها كما تقتضى الأصول النّحويّة، من غير أن يشعر المتحدّث بخطئه، ولكنّه حين صرفها أبدى نبرة تنبئ بصرفها، وهى كلمة "أسماء"، تصديقاً بقول الله تعالى: "ما تعبدون من دونه إلا أسماءً سمّيتموها انتم وآباؤكم..".

ومع كلّ هذا الّذى قدّمت، فلم يكن الشّيخ -مع تحوّطه وتحرّزه- يقطع الأمر أو يبتّه، ولا يذهب مذهب التّخطئة، بل يستعمل اللغة العليا، ثمّ ينهى قوله بعد النّظر فى المسألة بقولين: "لا يجرى بهذا قلمى ولا لسانى"، ثمّ يعطف على ذلك كلّه بقول: "والله تعالى أعلم".

ولا بدّ من الإنباه على اهتمامه بدقّة تخيّر المصطلح، إذ صنّف كتاباً وسمه بـ: "نحن والعصر: مفاهيم ومصطلحات إسلاميّة" تحدّث فيه حديثاً عميقاً عن المصطلح وقيمته وخطره، فيقول: "ومن هنا كان خطر المصطلح، فهو يأتى معبّأ بالمعانى، مشحوناً بالمضامين الّتى تغرّب النّفس وتقتلع الفكر من منابته وأصالته لترمى به فى مهاوى الضّياع".

ويبيّن كذلك فى موضع آخر من كتابه أنّ مسألة المصطلحات من أهمّ المسائل الّتى يحسن بنا التّنبّه عليها والالتفات إليها ونحن نخاطب الآخر فيقول: "ومن هذه المسائل: قضيّة المصطلحات، فنحن كثيراً ما نستعمل -فى معرض الدّفاع عن ديننا- ألفاظاً ومصطلحات توقع فى الارتباك، وتؤدّى معانى متناقضة، ومن هذه الألفاظ أنّ الإسلام دين الاشتراكيّة، ولكنّ الاشتراكيّة بعد ذلك مصطلح علمىّ يدلّ على مذهب اجتماعىّ اقتصادىّ متكامل لا يجوز تقطيع أوصاله باقتطاع بعض ملامحه لتدلّ عليه كلّه، كما أنّ الإسلام -عند أهله وكما أراده الله- نظام متكامل للحياة، قد تشترك فيه ملامح من أنظمة أخرى، ولكنّه يقيناً يختلف عنها فى مجموعه اختلافاً أساسيّاً".

ويشير كذلك إلى أنّ الآخر يقدّم لنا هذه المصطلحات بسبب التّرجمة، فيقول فى حديثه عن مصطلح طالأصوليّة": "ثمّ نشأت لفظة الأصوليّة، وهى لفظة دسّوها علينا ترجمة فى لغتهم من مصطلح لظاهرة نشأت عندهم -لا عندنا- ثمّ عمّموها علينا، بل كادوا يحصرونها فينا، وهى عندنا نسبة إلى علم من علوم ديننا يعتمد عليه الفقه كلّه، ولا يكون إلا به، ولكنّ اللفظ سرّب إلينا، فابتلعناه، وأخذنا نردّده، واختلطت علينا المعانى".

وأختم حديثى هذا بأنّ فى شيخنا خلقاً سمحاً ينضاف إلى سماحاته المتكاثرة، فحين يحدّثه أحدنا يقبل عليه بكلّ فؤاده وسمعه، وإذا كان فى أمر علمىّ، يشعره انّه يستمع إليه أوّل مرّة، وهو يذكّرنا بقول سعيد بن المسيّب: "إنّ الشّابّ ليحدّثنى الحديث فأصغى إليه، وأنا أعلم به من قبل أن يلتقى أبواه"، ويرحم الله أبا تمّام حين قال:.

"من لى بإنسان إذا أغضبته.
وجهلت كان الحلم رد جوابه.
وإذا صبوت إلى المدام شربت.
من أخلاقه وسكرت من آدابه.
وتراه يصغى للحديث بطرفه.
وبقلبه ولعله أدرى به".

◆ عواطف حافظ ◆

يتألم لكل ما يمس الضمير

كانت الصدفةُ هى خير ما جمعنا، فقد تعرفت على د. ناصر فى العام ١٩٤٦ وكان ما يزال طالباً فى جامعة القاهرة. عرفتُه يوم دعَتنى صديقة لى تدرس فى الجامعة إلى رحلة فى النّيل إلى القناطر، فذهبت، وكان فى المجموعة؛ وتعرّف على أختى واستمرّت صداقتهما، كما أصبح هناك تعارف بيننا وتوطّد ذلك بقصة حب جميلة جمعت بين قلبينا، وبعد أشهر معدودة تمت خطبتنا.

كان حينئذ طالباً فى السنة الثالثة بكلية الآداب بجامعة القاهرة، وأنا طالبة فى الثانويّة العامّة، فانتظرنا حتى تخرجنا، ثم جرى عقد قراننا وإعلان حفل زفافنا فى سنة ١٩٤٧ وفق التقاليد والزفة المصرية.

تقلد د. ناصر مناصب كثيرة، وجميعها قريبة إلى نفسى، لأنها تدور فى مجال العلم والأدب، وتدور فى سلك التعليم، وقد تمكن د. ناصر من إثبات حضوره وتكريس علمه فيها، لأنه يعمل بضمير وقلب.

وقد رفض العديد من المناصب الأخرى، وعندما أصبح سفيراً للأردن فى جدّة سنة ١٩٧٨ لُقّب بالأديب السفير، لشدة حبه لعلمه وأدبه.

ثمرة زواجنا أربعة أبناء، أنا دائمة الفخر بهم، أكبرهم "بشْر" خريج كلية الهندسة من جامعة عين شمس، و"وائل" خريج الأدب الإنجليزى من جامعة عين شمس ويحمل شهادة الماجستير فى إدارة الأعمال. ثم طريف، خريج "تجارة" من جامعة عين شمس، أما ابنتنا سلافة، فتحمل شهادة الماجستير فى الأدب الإنجليزى من الجامعة الأردنية.

نسكن فى البيت الذى أقمناه على أرض لنا منذ سنة ١٩٨٧ وقد صمم بناءه ابننا بشر، وأفردَ للمكتبة مساحة واسعة، وهى مكتبة تهمّنى وتخصّنى، أحبها كما أحب أبا بشر، وهى تعنى لى الكثير.

أثناء وجودى فى مصر سافرت إلى تونس والمغرب بحكم مرافقتى لأبى بشر، وحضرتُ كل ندواته ومؤتمراته الخارجية، فأصبحتْ لدىّ ألفة شديدة لهذه البلاد. أحس أن كل بلد عربية عزيزة علىّ، ولا أحس بالغربة فيها إذا سافرت لها. وعندما انتقلنا إلى عمّان للإقامة فيها العام ١٩٦٣ شعرت أن الأردن بلدى الثانى عن حق وحقيق.

أبو بشر يتألم كثيراً لكل ما يمس الضمير والأمة العربية من سوء، فالوضع الحالى الذى تعيشه الدول العربية صعب ومؤلم لكل إنسان وطنى عربى شريف.

د. ناصر قليل الأكل، فهو يميل إلى الطعام البسيط. أحَبّ الأكلات إليه الأكلات المصرية، مثل الفتّة والملوخية، أما الأكلات الأردنية فيفضّل من بينها المنسف.

أهم المناسبات التى تجمعنا ويصر أبناؤنا كثيراً على إحيائها، مناسبة عيد ميلادى وعيد ميلاد أبى بشر.

د. ناصر يحب الشعر والبحث المتواصل، واللغة العربية عنده مهمة جداً. وقد كتب الشعر الغزلى والوطنى، وأهم قصيدة كتبها كانت قصيدة خاصة لى ما أزال أحتفظ بها، فأنا أحب الشعر وأقرأ لكثير من الشعراء العرب.

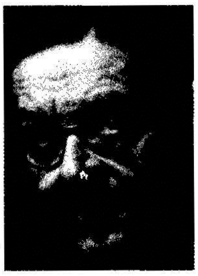
دورى فى رحلة نجاح أبى بشر، كان معنوياً، حيث كنت أهيئ له أجواء خاصة، يهمّنى أن أجده مشغولاً بكتابته، لأنى أعرف عندها أن د. ناصر والكتاب ضِلعان متماسكان لا يفارق بعضهما بعضاً، فعندما يترك كتابه أحسُّ أنّه ضاقَ بأمرٍ ما، والكتاب يقرّبنى منه أكثر، وأنا بوصفى ربّة أسرة احتضنتُ أبناءنا وربيتهم تربية سليمة، وكنت أجنّبه مشاكل الأبناء والبيت. والحمد لله تمكن د. ناصر من صنع النجاح الذى يريد.

زواجى بأبى بشر أثمر الكثير من الأحداث الجميلة، لأن الحب والوفاق ظل موجوداً بيننا، وقد أكرمنا الله بأبنائنا، كما أكرمنا باثنى عشر حفيداً، فأنا مع د. ناصر كسبت الكثير، ولم أخسر شيئاً.

فى السابق، كنت أقضى وقتى فى العزف على البيانو والعود، لكنى حالياً انشغلت كثيراً ما بين البيت وزيارات الأصدقاء. هواياتى متعددة، منها قراءة الشعر وسماع الموسيقى وأغانى أم كلثوم وعبدالحليم، كما أحب الخياطة والتطريز.

أعتزّ بكل مؤلفات د. ناصر، لكن أهمها كما أرى رسالة الدكتوراه "مصادر الشعر الجاهلى وقيمتها التاريخية"، ورسالة الماجستير "القيان والغناء فى الشعر الجاهلى".

"بَـنَـتْ عـيـنـاك لى دنـيـا.
أُطلُّ بـهـا عـلـى الـغـيـب.
رأيتُ تـنـاقـضـاً حـلـواً.
يُـحـيّـر كلَّ ذى لبٍّ.
وفى عـيـنـيك كُـفـرانٌ.
يـقـودُ حِـجـايَ لـلـريَّبِ.
عـيـنـاكِ تَـغْـسِـلـنى مِن الـرِّجْسِ.
وتُـطـهّـرانى مِن هَـوى الـنَّـفسِ.
عـيـنـاكِ مـا أحلَى الـهـوَى بـهـمـا.
وألـذَّه لـلأنـفُـس الـقُـدْسِ.
عـيـنـاك حـدّثـتـا جـوَى قـلـبى.
هَـمْـسـاً حـديثَ الـنَّـفْسِ لـلـنَّـفسِ.
قـد قـالـتَـا: إن الـهـوى سر.
تُـوحى بهِ الـعـيـنـانِ بـالـهـمسِ".



الدكتور محمد يوسف شاهين

كيف عرفته؟

هذه لمحة أكتبها من الذاكرة بعيدا عن الوثائق، وهي لن توفي ناصر الدين الأسد حقه، مهما بلغت بلاغتها، وصح بيانها، فالرجل كبير في شأنه، كبير في مقامه، محيط في علمه، واسع في اطلاعه.

هذه لمحة لا تخضع لسجل مدون، فأنا لا أعبأ بما تكتبه الصحف عن ناصر الدين، ولا بما يذيعه المذياع عنه، ولا بما يطلعنا عليه التلفاز عيانا، لا لأني أتعمد عدم إنصاف وسائل الإعلام، ولكن ليقيني أن وسائل الإعلام تقف بطبيعتها مضطرة عند حد لا تستطيع فيه الانطلاق من المظهر إلى أعماق المخبر لتنصف الرجل الذي ما يزال يبهرك سحر مظهره حتى ينسيك عمق مخبره.

عرفت ناصر الدين أول ما عرفته في منتصف الستينات، عندما تقدمت بطلب للعمل في الجامعة كمعيد في قسم اللغة الانجليزية وآدابها، وذهبت لمقابلة عميد كلية الآداب الذي كان رئيس الجامعة نفسه، وما أزال أذكر ذلك اللقاء، وعجبت كيف يوحي الشباب بكل ذلك الوقار والهيبة والجد. وبقي تعييني معلقا بسبب التزامي في العمل بوزارة التربية.

وبعد عام من ذلك اللقاء، قابلت ناصر الدين بالصدفة، وسط المدينة، عندما كان للمشاة حق في الطريق، مثلما كان للسيارات، حيث توقف مع عائلته للتحية، في سيارة أذكر منها صغر حجمها، وقد رجعت يومها إلى بيتي في مسقط رأسي غرب النهر تغمرني مشاعر الحنان والأمل، ويدهشني تواضع الرجل، وقوة ذاكرته، إذ تذكّر القصة من ألفها إلى يائها. وعندما رويت ما حدث لبعض الزملاء في ما بعد، علمت منهم أنه عميد كلية الآداب ورئيس الجامعة آنذاك. كان يحفظ أسماء طلبة كلية الآداب، وما تزال عرى الصداقة قائمة بينه وبين الأفواج الأولى التي كان لها الشرف أن تنهل من علمه وأدبه. وأذكر أن ما حدث كان له أكبر الأثر في إصراري على الالتحاق بالجامعة.

وعندما تيسر الأمر، وأوشك الالتزام مع "التربية" على الانتهاء، ذهبت ثانية لمقابلة عميد كلية الآداب، فقابلني بالقول: "بلغني أنك تشد الرحال"، وعندما طلبت من أستاذنا أن يفصح عن الأمر، أجابني أن مسؤولا في وزارة التربية نسَبَ إلي أنني في طريقي لقبول وظيفة في الخليج، ويعلم الله أن العمل خارج حدود هذا البلد لم يقع في برنامج حياتي حتى هذه اللحظة. وعندما تحقق من الأمر (وهو بالمناسبة محقق بارع)، ووجد أن لا أساس من الصحة له، استكمل على الفور إجراءات التعيين، وغادرت مكتبه بعد نصف ساعة، ومعي كتاب التعيين، ولا أنكر أيضا أن هذه المعاملة زادت من تعلقي بالجامعة والعمل فيها منذ ذلك الحين.

وبعد عام ذهبت في بعثة لاستكمال دراستي في بريطانيا، وبعد عامين انتهت إعارة د.ناصر الدين من الجامعة العربية، وكان عليه أن يرجع إلى مقر عمله في القاهرة. وانقضت سنوات عشر حتى رجع إلى الجامعة ليرأسها ثانية، وكنت من بين العشرات الذين فرحوا بالرجوع، غير أنني لم أكن من بين المهنئين الذين ترددوا على المكتب لتقديم التهنئة، لأني أمقت التهنئة في المناسبات أولا، ولأنني كنت أعتبر التهنئةَ للجامعة. وبعد أسابيع قابلت د.ناصر الدين يتمشى في حرم الجامعة، وسلمت عليه سلاما عارضا حارا وفاجأني بالقول: "ألست من ذلك الرعيل؟"، وأذكر أنني اكتفيت بإجابة قصيرة لم أذكر له فيها اسمي ولا أعتقد أنه تذكره، فمثلي كثر.

وبعد أشهر طلبني للعمل بجانبه، مساعدا له، عددتها فرصة نادرة للتعرف على رجل هو موضع التقدير والمحبة عند كل من عرفه. وعندما قلت له إنني لست معتادا على العمل مع شخص يكون رئيسا مباشرا لي، أجاب أن العمل الجامعي لا يوجد فيه رئيس ومرؤوس، لأنه يعتمد من أوله إلى آخره على التعاون بين العاملين، وقال: "كلانا يعاون الآخر ويعينه".

وفي نيسان 1979 حل بالجامعة ما حل، حيث اجتاحتها مظاهرات طلابية تجددت يوما بعد يوم، وكان مجلس العمداء في حالة استنفار، يجتمع كل يوم حتى ساعة متأخرة من الليل، وانقضت أيام على هذه الحال ورئيس الجامعة يحاور الطلبة والعمداء والمسؤولين بصبر وثبات، دون أن يحيد عن الروح الجامعية. وعلى مقربة من البوابة الرئيسية، وكان ذلك في حدود الساعة العاشرة، حيث كنت قد فرغت من إعطاء محاضرتي وتوجهت بعدها إلى مبنى الرئاسة، إذا برئيس الجامعة يقف أمام مبنى المكتبة يحاور الطلبة.

تتعرف إلى ناصر الدين وهو يواجه المرض بشجاعة فيها من التحدي والإيمان بالحياة مما يدعو إلى الإعجاب، فتراه يحافظ على روحه المرحة، ولا يعرف الشكوى والأنين، ولا يصيبه الانتكاس الذي يصيب الناس عادة عند الشعور المفاجئ بالضعف والوهن. ويحضرني في هذه المناسبة ما قالته شاعرة عراقية، في معرض سؤالها عن د.ناصر الدين: "عندما يحملق د.ناصر في المرض

يرعبه، ويخرجه من أول باب للهرب، وليته يقول لنا كيف يفعل ذلك!".

يبدو أن الإيمان الصادق، هو الذي يبعث في النفس كل هذا الرصيد من الرضا والطمأنينة، وإلا كيف نفسر هذا الصمود الشامخ، وسط المتغيرات التي مر بها، فعندما علم مثلا عن تكليفه بمنصب جديد، عليه أن يُعدّ له قبل أن يظهر إلى حيز الوجود، لم يتغير عليه شيء، ولم ينل منه هذا التغير شيئا، عندما انتقل من رئيس جامعة إلى أستاذ في قسم اللغة العربية، وتجلس معه ولا تشعر أنه افتقد شيئا من حاشية الرئاسة ولا حتى سيارتها وسائقها، ولا أعرف أحدا يستطيع التكيف للموقف الجديد بالسرعة التي يتكيف بها ناصر الدين.

عملي معه من قرب أتاح لي فرصة الاستماع إليه في مناسبات مختلفة داخل مكتبه وخارجه. وكم كان سروري عظيما عندما كنت ألقاه مع ضيف يستقبله، لأستمتع إلى حسن البيان وجمال المعشر. حضر محمود درويش مرة إلى مكتبه، فعرض عليه أن يقدم له التسهيلات اللازمة لزيارة الأماكن الأثرية في الأردن، وما تزال الكلمات التي لا أستطيع نقلها حتى بتصرف، ترن في أذني، ولكني أذكر بعضها، إذ قال له: "تقف بنفسك على ثرى هذا البلد الطيب، وتستنشق هواءه، وترى كيف يحتضنك، في غور أعماقه، ويسمو بك فوق قمم جباله"، إلى آخر ذلك من البيان الصادق، ورد عليه محمود درويش قائلا: "أشعر أنني الآن استنشق هواء شعرك، وربما هذا يغنيني في الوقت الحاضر عن التجوال، لأن الوقت لا يسمح لي بذلك"، وطلب محمود درويش منه إذنا باستعمال المدرج لإلقاء شعره. وكل من حضر تلك الأمسية يذكر أن المدرج عج بالحضور.

الذي يعرف ناصر الدين يعرف مقته الشديد للمزايدة. حضر إلى مكتبه أثناء الأزمة الطلابية نفر من الطلبة في محاولة لتبرير ما حدث من اعتداء على المعرض الذي أقامه زملاء لهم، احتفالا بيوم الأرض، وبعد أن استمع إليهم قال: "هل تريدون الخلط بين الوطنية والغوغائية، إن كنتم تنشدون مخافة الله وحبكم لجلالة مليكنا وجده الحسين، فالسبيل إلى ذلك حبكم لفلسطين العربية التي كانت وما تزال موضع حبهما". وما كان من الطالب الذي تصدّر الحديث، إلا أن نهض وصافح الأستاذ الرئيس بحرارة، معبّرا له عن الاحترام والتقدير مشفوعين بالاعتذار.

وربما يقول قائل إن ناصر الدين مجامل من بين المجاملين، هذا صحيح إلى حد ما، ولكن مجاملته تكون على حسابه الشخصي، سواء على حساب صحته أو راحته البيتية، فهو يجامل المحتاج الذي يطرق باب بيته أو باب مكتبه في أوقات لا تكون من حق المراجعين. وأنا اعرف الكثير الكثير عن أعمال الخير التي يسديها للناس في أوقات راحته، والتي أعدّها شخصيا صدقات جارية. ولا أعلم أنه تفوه بها لأحد، وكل معرفتي بها وعنها جاءتْ من طريق الصدفة المحضة. أما عن الحق العام فهو إنسان لا يعرف المجاملة.

وحادثة أخرى أن أستاذا في الجامعة كان على وشك السفر إلى أميركا لعلاج بسيط، وفي حاجة إلى تقرير طبي من مستشفى الجامعة من أجل شرعية الحصول على تكاليف العلاج في أميركا. حضر ذلك الزميل إلى المكتب يطلب من رئيس الجامعة أن يوصي اللجنة الطبية في الجامعة أن "تدير بالها"، ولم أعهد د.ناصر في حالة غضب أو امتعاض أكثر من تلك الحالة، حيث بدأ أولاً باستجواب بسيط: "بأي حالة تريدني أن ادخل على الخط؟"، فأجاب الزميل: "بالعشم"، فصاح د.ناصر: "اتق الله يا رجل، والله إنني أؤثر أن أدفع تكاليف الزيارة والعلاج من جيبي الخاصة، عن أن أفكر في رفع سماعة الهاتف لأتحدث في الأمر أي حديث".

ومن قبيل الصُّدَف طلب ذلك الزميل بعد ما يقرب من تسع سنوات من د.ناصر أن يتدخل من أجل مساعدته في أمر ما يخص وضعه في الجامعة. فأجابه د.ناصر وقد أصبح حينئذ وزيراً للتعليم العالي أن وزير التعليم العالي موجود للمحافظة على تطبيق قانون الجامعة وليس لخرقه. وقد ضحكت في نفسي عندما سمعت الرد بمحض الصدفة، حيث تذكرت الرد السابق الذي لم ينتفع منه الزميل، ربما نسيه أو تناساه، أو ظن أن ردود د.ناصر موسمية، وأن صلابة موقف الأمس يمحوها الغد.

وهذه حادثة تذكر بأخرى مشابهة عندما حضر إليه أحد رجالات البلد وطلب منه إعفاء ابنته التي كانت طالبة في الجامعة من قائمة الحرمان، التي تصدر عادة في حق الطلبة الذي يتغيبون عدداً معيناً من المحاضرات. "هل أستطيع أن أفعل ذلك أبا فلان؟"، وتساءل الصديق باستهجان: "وهل يعجز رئيس الجامعة عن أمر بسيط مثل هذا؟"، أجابه د.ناصر: "نعم. رئيس الجامعة عاجز، والسبب في ذلك أنه تحت القانون لا فوقه".

واشتكى إليه مرة أستاذ في الجامعة أن أساتذة كلية الطب يتحاملون على ابنته الطالبة في تلك الكلية، ورد عليه د.ناصر قائلا: "إذا كنت تقول في حق الذين هم من أهل بيتك مثل هذا، فكيف نستطيع أن ندرأ عنهم التهم التي توجَّه إليهم من بعض أفراد المجتمع!"، وخرج الزميل من المكتب محرجاً.

هذه أمثلة أسوقها لأدلل بها على الشخصية الصلبة التي يتمتع بها ناصر الدين، والتي تقف وراء سلوكه المتناسق والمتماسك، تلك الشخصية التي أصبحت معروفة للعديد من الذين أتيحت لهم فرصة اللقاء به. وعندما كان لي شرف العمل بجانبه في الجامعة كنت أخشى أن يصيبني الملل من حياة المكتب ونمط العمل المتكرر فيه. ولكن مكتب ناصر الدين غير المكاتب التي يتحكم فيها

الروتين، فهو أشبه بمجالس الشيوخ القدامى، حيث كان الشيخ يؤم في مجتمعيه علماً وأدباً وحكمة، وقد أصبح مجلس ناصر الدين معروفاً، فالشيخ لا يحدّث إلا عما يعرف جيداً، ولا يحدّث إلا بما يسر المستمع، في حديثه عذوبة اللغة، وفصاحة اللسان، ولا يخرج المرء من مجلسه إلا وقد حمل في جعبته أدباً أو علماً أو الاثنين معاً، حتى لو كان الحديث عن أمور تخص الاقتصاد أو السياسة.

وفي مجلس د. ناصر تستمع إلى الحوار الهادئ الذي يستدرجك فيه من نقطة الصفر إلى النهاية العظمى، ولا تعرف متى قطعت هذه المسافة أو كيف وصلت إلى تلك النهاية، وهو حوار مبني على فهم جيد للأمر بادئ ذي بدء، وملمة لجوانبه المختلفة. والذي يعرف د. ناصر يشهد له بحبه لوضوح الرؤية، انطلاقا من أي حوار، وهو يرى ما يراه علماء اللغة المحدثون من أن عملية الحوار نفسها التي نسميها بالإنجليزية (process) هي التي تقرّب موضوع الحوار من صاحبه وتزيده وضوحا ودقة وعمقا.

باختصار أعطه القليل يعطيك الكثير، نتيجة الحوار المتعمق، الذي لا يترك مجالا للبعثرة، ونتيجة المنهج الذي يعرف لملمة التفاصيل اللازمة في الوقت المناسب، والتي من شأنها أن تبني في النهاية وحدة معرفية في أقصر فترة زمنية. هذا ما كنت ألحظه شخصيا، في جلسات العمداء، التي يشهد عليها أعضاء المجلس، حيث تعرض المواضيع وهي متعارضة، ومتشابكة، ومتداخلة، فيبدو الوجوم على الوجوه لمطب أو جرح على وشك الحصول، ولكن سرعان ما تصفى الأمور وتنقشع الغمامة بعد تفتيتها وتنسيقها من جديد، على يد رئيس المجلس، الذي يأخذ زمام المبادرة بالنية الحسنة أولا وبالفكرة النيرة ثانيا، كلاهما يعين الآخر بفردية متميزة هي التي تجعله كرئيس مجلس، يسمو فوق ما هو شخصي قد يقف حجر عثرة في وجه الموضوعية التي تجمع، أو على رأيه "تلملم"، ولا تبعثر، وقد سمعتها مرارا من أعضاء مجلس العمداء جلسات مجلس العمداء برئاسة أبي البشر: "جلسات ممتعة، كم وددنا أن تطول".

وفي اجتماع اتحاد الجامعات العالمي الذي كان عُقد في مانيلا العام 1980؟ وهو اجتماع يُعقد مرة كل خمسة أعوام كان لي شرف المرافقة، حيث صحبته كأحد المستشارين اللذين صحباه في تلك الرحلة. كان ناصر الدين في تلك الرحلة، الأخ الأكبر لجميع رؤساء الجامعات العربية، والتفوا من حوله بصورة عفوية، كأنه كان شيخهم أو إمامهم، يستمعون إلى مجلسه وهو يحدثهم بدعابة بريئة، وبود وصفاء، ينفذ إلى قلوبهم بتلقائية المحبة والإخاء، وقد بايعوه دون منازع على أن يكون ممثل المنطقة العربية في ذلك الاتحاد.

وفي أثناء المؤتمر التفت د. ناصر إلى أمر لم يلتفت إليه غيره من قبل: لماذا لا يكون لنا أكثر من ممثل في الهيئة التنفيذية؟ نحن كعرب نمثل شمال إفريقيا وبقية العالم العربي في المشرق. وعندما عرض الأمر على سكرتارية المؤتمر كانت القناعة تامة بأن رؤساء الجامعات العربية لهم الحق في انتخاب اثنين بدلا من واحد، وهكذا وللمرة الأولى أصبح لرؤساء الجامعات العربية عضوان ممثلان لهم، بدلا من عضو واحد. ولا أنسى ما قاله سكرتير الاتحاد على مسمعي في ذلك المؤتمر من أن رئيس الجامعة الأردنية فصيح جدا، وكلماته بالإنجليزية هي: most eloquent. وهي كلمات سمعتها من أكثر من زائر أجنبي حضر لمقابلة ناصر الدين في مكتبه.

ولا أريد هنا أن أطيل الحديث عن انطباعات الزوار الأجانب لمكتب ناصر الدين أو مجلسه، ولكني أود أن أشير إلى زيارة كلينث بروكس (Cleanth Brooks) الذي يعد الرائد الأول في النقد الإنجليزي الحديث. في زيارة عرضية زار بروكس د. ناصر الدين في المجمع الملكي دون سابق موعد أو علم أحد بوجود الآخر، حيث كان بروكس في زيارة رسمية للجامعة، ولكني قدرت أن ناقداً مثل بروكس سيسر بمقابلة أديب مثل ناصر الدين، وهكذا تمت المقابلة بين الاثنين. وفي نهايتها قال بروكس: "هذا رجل أصيل يتحدث الإنجليزية بظرف بالغ (Very Elegant) ولا يشعرك بأي تكلف، لغته معبّرة دقيقة، حساسة إلى آخر حد". ثم أردف قائلاً: "إذا كان هو في الإنجليزية هكذا، فكيف يكون شأنه في العربية، لا بد أنه متميز.. ويُشعرك عند الحديث أنه لا يرغب أن يكون غير ما هو، وهذا الأمر من علامات الأصالة".

مشاهد من ملحمة الثورة

أحمد سويلم

فى المقهى الشرقى
الكائن فوق لسان النهر
قال لصاحبه وهو يداعبه
– ما طعم العُنَّاب الليلة
قال: بحق يسوع الحى
مذاق مختلف لم أتذوقه قط
لكأنى أرشف خمرة حلم
يتجسد بين يدى
بعد زمان أفعى
بث بماء النيل سمومه..
فتهاوت أشجار الحكمة فى شطيه
وتساقطت الأوراق شظايا
تنبئ كيف تعرى جسد الوطن
وأضحى عاراً.. وخطايا
قلَّب صاحبه الشاى وقال:
– ترى هل تتغير كل الأشياء
أم تلك أمانى وشكايات
ترى هل جاء زمان
تتقيد فيه أشباح الخوف
وتكسر أغلال الصمت على الأفواه
ويشمخ فوق الرايات الحمراء
جلال الكلمة..
.. .. ..
لكأن الأسئلة اشتعلت
بين يدينا ألسنة تفصح لغة محمومة
فإذا الريح تدوى لحناً قدسياً
كان أسيراً من زمن:
{كنت فى صمتك مرغم
كنت فى حبك مكره
فتكلم.. وتألم
وتعلم كيف تكره
غضبة للعرض.. للأرض لنا
غضبة تبعث فينا مجدنا
وإذا ما هتف الهول بنا
فليقل كل فتى.. إنى هنا}(١)
وإذا الريح تدوى ثانية
بحناجر آلاف المهمومين
تعلن: لا صمت.. ولا خوف.. ولا غفوة
قال صديقى: الليلةُ خمر.. وغدٌ أمر
قلت: بل الليلةُ أمر.. وغدٌ يوم الثأر



.. .. ..
أسرعنا نلتحم بتلك الآلاف المهمومة
ونفيق من الغفلة والأحلام المكلومة
كان الليل يمد عباءته السوداء
ويثبتها - قهراً - فى أيدى الجهلاء
يدرك أن الشمس إذا جاءت
سوف تضن كعادتها
بعطاء الدفء
فهى ترى بشراً
فى التيه سُكارى لا يوقظهم شىء
أسرعنا نخلع عن هذا الليل عباءته
ننزعها من تلك الأيدى الخائنة
وندعو شمس الحلم الهارب
أن تشرق ثانية بالعزة والحب
صعد صديقى درجاً..
لوح بصليب يقسم
ألا يصمت بعد اليوم
ورأيت صديقاً آخر يرفع قرآناً
يقسم ألا يصمت بعد اليوم
فى لحظات.. هبت عاصفة المأجورين القتلة
برصاص.. ودخان.. وهراوات
تساءلت:
أليسوا مثل الآلاف المهمومين
يعانون الخوف
ويزدردون الذل

وتمطرهم ليلاً نهاراً أنواءُ الظلم
قالوا: أفلح من يملكهم
أن يجعلهم قطعًا فى رقعة شطرنج
ودمى خائبة تؤمر فتجيب
وتغشّى أعينهم سحبُ الجهل
وأوهام البؤساء
لم نهرب من ساحتنا
سقط الشهداء وخضب دمهم
أشجار النيل..
فأثمرت الجمرات النارية
كنا نلقيها فوق رءوس المأجورين القتلة
لكن ضحايا الساحة
ظلوا فوق ثراها يبتسمون
ويمدونّ سواعدهم
بوصايا الوطن المغزولة
من أحلام البسطاء
ومن غضب المقهورين
{إذن سجل برأس الصفحة الأولى
أنا لا أكره الناس
ولا أسطو على أحد
ولكني إذا ما جعت آكل لحم مغتصبى
حذار حذار من جوعى
ومن غضبى}(٢)
قلت: تعال نصوغ الغضب تراتيل
وأبوابًا مشرقة
وخطى زاحفة لا تتوقف
قال صديقى: أخشى ألا يسعفنا الوقت
فتدهمنا فى الليل طواحين السفهاء
وفى الصبح رصاص القتلة
قلت له: لا تخشى
أعيننا الآن مثبتةٌ فوق الشمس
ترصد كل جحور الجرذان
وكل دروب الحيتان
هذا بدء الطوفان
وتلك سفينتُنا الموعودة
تحمل من كل زوجين
ومن ساحتنا الفرسان
هذا صبح الشمس جديداً
فى الميدان..
صاح صديقى:
{لابد أن نسير
ونجرفَ الأقدار فى طريقنا الكبير
ونعصرَ الرياح فى تلفت المصير
ونصعقَ الهشيم فى احتضاره الأخير
فلم يعد لركبنا وقوف
ولم يعد لدربنا عكوف}(٣)
أعرف أن صديقى يحفظ شعراً
يجرى فى فمه.. مثل لعابه

لا يتلعثم فيه
ولا يخطئ موقعه فى أى حوار
قلت له: لا خطو هنا يتوقف
لا حلم هنا ينهار
تلك جموع البشر الزاحفة
تحطم أعتى الأسوار
تسقط كل طغاة الوطن
يذوقون القهر
يذوقون الفقر
يذوقون الذلة والعار
قال صديقى: لا يكفى أن نلقيهم خلف القضبان
ونرصد أعينُنا ليل المحنة
فى أعينهم
لكن الوطن أمامَ خطانا
منتظرٌ..
كى نبنى فيه حصون العزة
للأرض وللإنسان
لفحتنا ريح الصحوة

ما كنا نحلم.. أو نهذى
لكن الدنيا صارت فى قبضتنا
غنْمًا.. ورهان
وغداً فى خطوتنا
يعلو فى البنيان
وعروس الوطن بزينتها
تخطو وتغنى فى الميدان
{أنا إن قدر الإله مماتى
لا ترى الشرق يرفع الرأس بعدى
ما رمانى رام وراح سليماً
من قديم عناية الله جندى
إننى حرة كسرت قيودى
رغم رقبى العدا وقطعت قدِّى
نظر الله لى فأرشد أبنائى
فشدوا إلى العلا أى شد
إنما الحق من قوى الديان
أمضى من كل أبيض هندى}(٤)

١- كامل الشناوى.
٢- محمود درويش.
٣- محمود حسن إسماعيل.
٤- حافظ إبراهيم.

أسئلة المبتلى

درويش الأسيوطى



هو الوقتُ..
فاتحةٌ للمتاهاتِ..
ذاكرةٌ من غرابيلَ..
والأمنيات.. رمال!

■■■

هو الوقتُ يوشكُ أنْ يسبقَ العابرين
عن الدربِ..
أوشكُ أنْ أسألَ السيسبانَ العليلَ
عن الوقت..
والراحلين..
وعما يقال..

■■■

هو الوقتُ كان..
وكنتُ مع العابرينَ..
أفتّشُ عن خبرٍ مستحيلٍ..
وبابٍ إلى مُدنِ الاحتمال!
لغتي موطنٌ..
والغناءُ الهُويّةُ

والحلمُ بوابةُ الارتحال!

■■■

وكنتُ على مفرقِ الوقتِ فرداً..
أخبُّ على صهوةِ الشِّعْرِ..
مُدَّثراً بالمواعيد..
مُزَّملاً بالسؤال!

هو الوقتُ يُدخِلني بالمتاهة..
أوشكُ أنْ أسألَ الناسِ عنهم..
ولكن تهيَّبْتُ..
لا الوقتُ يحفُلُ بالعابرينَ..
ولا العابرون أداروا إلىَّ صدور
الجمال..

■■■

مضى الوقتُ..
والعابرون مضوْا صامتين..
وظلَّ السؤالُ
يُقَشِّرهُ الصمتُ!

ظلَّ الجوابُ المحالُ
محالاً عصىَّ المنال!

■■■

ربما رقَّ لى شجرُ السيسبان العليلُ
فأوحى إلىَّ:
تحسسْ فؤادَكَ..
ملتُ.. تحسستُ..
علَّ الفؤادَ يعيدُ إلىَّ الرشادا!
وعلَّ الزمانَ البخيلَ..
يعيدُ إلىّ البلادَ البلادا!

■■■

تلمَسْتُ خارطةَ القلبِ..
أعمى تلمسَ فى فروةِ الليلِ..
ليلاً.. سوادا.

■■■

ألا أيها الليلُ
يا حضنَ مَنْ أدمنوا الشَّوقَ للغائبين..
ويا سكنَ المُبتلى بالمحبةِ..

أين الذين أتيتُ أبادلُهم
بالودادِ الودادَ؟!
يقولُ لى الليلُ:
يا المُبْتلى بالمحبةِ..
كلُّ الأحبةِ غابوا..
وما خلَّفوا غيرناَ..
غادروا
بعدما زرعوا بالقلوب محبَّتهم..
ومضوْا..
خلَّفوا بالعيونِ العيونَ السُّهادا!

غبار النوم

جمال القصاص

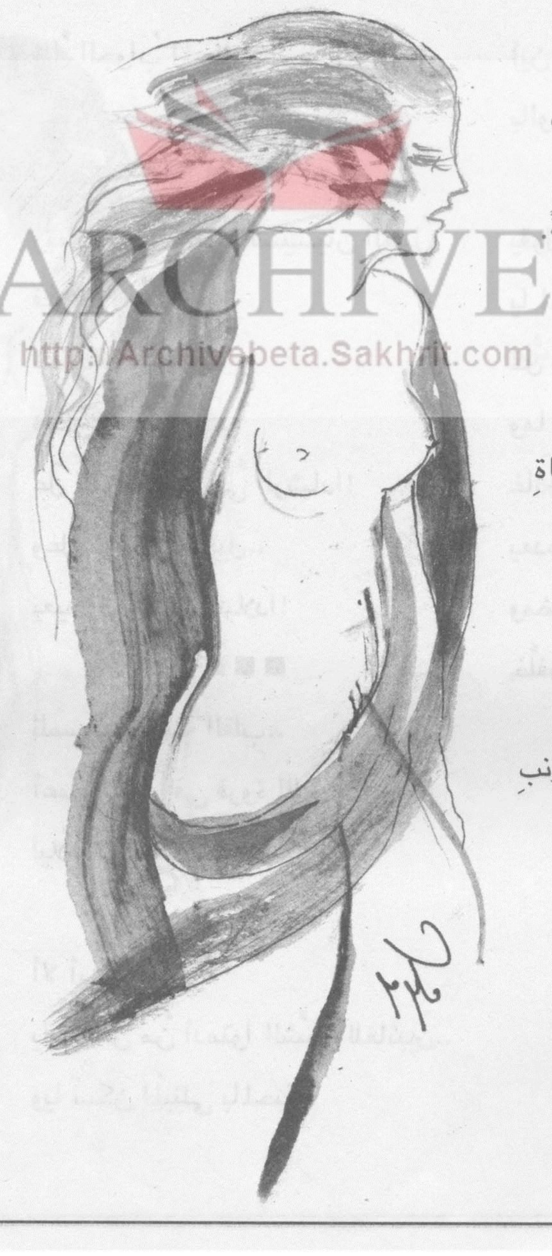
الصباحُ مشمسٌ
بهمَّةٍ تنفضُ الشرفاتُ ما تبقَّى من
غبار النّوم
وسائدُ، ألحفةٌ، سجاجيدُ.. أقمصةٌ..
تركَ الليلُ غَبْشتَهُ على أطرافها..
ألوانُهَا الكرنفاليّةُ تزركِشُ صدرَ
الهواءِ
كأنَّها تبحثُ عن مهمةٍ أخرى للحياةِ
عن معطفٍ تتلألأُ فيه الروح.

■■■

حولِ قفص الطماطم
التمستْ لهُ الأعذارَ كلَّهاَ
وجههُ المتقعُ التفَّ مثلَ ثمرة الكرنبِ
ضَغَطَتْ على إصبعهِ:
لا تنسى..
ابنتى الكبرى تتأخَّرُ فى النّوم.

■■■

لم يفهمْ محتالُ البليياردو



كعادته..
تعثَّرَ فى العتبات!

■■■

كان لَهُ ميقاتٌ
ومَحْبرةٌ ومرآةٌ
كنتُ أعرفُ متى سيدقُّ
متى سيلوى عنقَ الريح
ربما تاهَ فى زحمة الخطى
أو ذابَ من كثرة الصلاةِ
أو انتهتْ صلاحيّةُ الرَّنينِ
أو انقضى أجَلُهُ حين تلصّصَ
على نزوات القديسِ
هيا.. دُقْ
أيها الجرسُ اللعينُ
ما تبقَّى قليل.

■■■

سيدتى
ليس بمضرب الذبابِ

ولا بكوب الينسونِ
تختبرينَ نَداوةَ الإفريزِ
كَبُرتْ الشُّرفةُ
والقميصُ لم يجفْ
القمرُ المحبوكُ فى صُرّة السُّتيانِ
أطلقيه..
علِّميه كيف يصطادُ السَّمك
كيف يصنعُ الطُّعم!

■■■

اركضْ
ابتسمْ للحائط
تكفيكَ لعنةُ السؤالِ
يحرقُ الغضبُ لِسانكَ
يعتصرُ المساءُ ركبتيكْ
اركضْ
ابتسمْ للحائط..

■■■

أيتها الشُّرفةُ التى تُشبه صفَارَ
البيض
لماذا احْمَرَّ لونُك
هل ما زالت الشعيراتُ نائمةً
فى سمَّانة الفخذين
ليس ضروريًا
أن ترى المشهدَ كلَّهُ
توكَّأْ على عصا الظلِّ
نَمْ يا صغيرى نَمْ
أمامنا عملُ كثير.

×××

صورتها فى الليلة الموعودة
تطفو فوق سطح الحليبِ
تَصْغُرُ.. وتَكْبُرُ
من أىّ زاوية سيلتقطُ الوميضَ
وشوّشتْ البخورَ
وضعَتْ الأحجبةَ تحت الوسادةِ
ربطتها فى أذن قطّة
دهنتْ جسمَهَا بحبّة البركةِ
لكنّه لم يتوقفْ
خطفهُ البحرُ
رمى عليه الشِّباك..

■■■

أحمرُ الشفاه ذابلٌ
لا عطرَ يدغدغُ الإبطينِ
تفردُ شعْرَهَا
تلَفْلفهُ فوق أصابعها
وتلحسُ صدأَ المرآة.

■■■

أسْنِدُ الحروفَ
أهَدْهِدُهَا
الفراغُ يضيقُ
بوحشيّةٍ يتأبَّطُ أذرعةَ الشبابيكِ
عينان تتسعانِ
الإشارةُ صوت المغنى
كلمةُ النهرِ
بحّةُ المنديلِ.. قوسُ النَّدى
تصرخُ فى وجهه: "أنتَ كلب"
رنّةُ الصوت جمدَتْ السمّاعةُ فى أذنيهِ
لحيتُهُ البيضاءُ انتثر وبرُها..
كلُّ هذا النُّباح من أجل شمس مَيّتةٍ
فى الطّبق.

■■■

ربتّتْ على كتفيه
احتضنتهُ كطفلٍ
أسنانُهُ الاصطناعيّةُ انفرطتْ
على مؤخرتها
يتحسّسها..
يتذكّرُ حيوانات عزلته:
أنا الذى وسعّتُ الحفرة!

■■■

كان.. يا ما كان
عنقٌ طائرٌ
عنقٌ مثل ناقة الله
يعلو.. ويقتربُ
هل نسيتنى
أنا التى شبكتُ الماءَ فى أصابعِ
الماريونت
كان الزمان خفيفًا
بائعُ الفيشار لم يؤنِّثْ لهفتى
ولا القصيدةُ استفتتْ عشبَهَا
لن ينتهى المعنى
لن تنتهى الحروف.

■■■

يطوى الكراسَ..
خَطُّهَا المنمَّقُ يرنُّ بين يديهِ
أيتها النائمةُ فى مملكة الحواس
طيرى بشهوتك، بعصافيركِ
ابْقِى لى نقطةً واحدةً فى الإبريق!

■■■

المساءُ ينهى تمارينَهُ اليوميّةَ
خَاتمُ عُرْسِهَا يئنُّ فوق التسريحةِ
على المرآة.. عبارةٌ متقطِّعَةٌ بإصبع
الروج
"تذكّرْ يا حبيبى ألا تدخنَ فى السّرير"

■■■

تأمّلَ صورتَهَا على الكومودينو
طائرُهَا يرفُّ ويغفو فى عنقِهِ
تمنى لو معجزةٌ صغيرةٌ تسقطُ فى
إناء الورد
لو ينشقُّ السّقفُ عن ظلٍّ يشبِهُهُ
ربما يستطيعُ أن يبتسمَ
حين تغيِّرُ تسريحةَ شَعْرِها
أو ترشُّ الشرفةَ بأعواد البخور.

■■■

هو تاريخٌ من الحنان مضى
حجرٌ لم يعدْ يذكِّرهُ بقدميه
أو يومضُ.. أبعدَ من كرسيِّهِ المتحرِّك.

■■■

تومئُ شرفةٌ لشرفةٍ:
سأصومُ الستَّةَ البِيْضَ
يضحكُ بائعُ الألبانِ:
تحتاجينَ صيامَ الدّهر كلِّه.

■■■

الفاكهانىُّ العجوزُ
بالكاد.. علّمها محبّة الطقس
وكيف تُغلقُ البابَ جيداً
تحتارُ فى القمر الذى سقطَ فوق حلَّة
الأرز
القمرُ الذى فكَّكَ أصابعَ الألوميتال
فى الليل
تغربِلُ أعوامَهَا الثلاثينَ
التربةُ صالحةُ
والماءُ ينشعُ فى الجدران
وحيدةً.. تعرفُ حين تُحَمِّمُهُ
كم هى ثقيلةٌ أجنحةُ الهواءِ
خلف السِّتارة الداكنة
يلمحها الجناينىُّ الشّابُ
تسْرَحُ فى سرواله المبتلِّ
توسِّعُ ما بين فخذيها
فيرتفعُ الخرطومُ..
بمحاذاة الشرفة!

بالضبط .. دمي

◆ أحمد زرزور ◆

الآن، جليًا، أسمع دمي
دمي الذي حاول، وانشغل
دمي الذي دعاك
ومن اللحظة الأولى: بان كل شيء
وشيئًا فشيئًا، تجردت الشتاءات
من
مواقد
الحنين،
والقصائد المشمولة بالعائلة،
بلا هوادة
ركلت.

■■■

كنت تضيعين عينيك،
وأنا، كقمر، أهرول،
أستمطر وعدًا
ربما الأشجار حدثتني
ربما يفعله سنبك واضح



ربما الأشجار نهرتني
وربما احترفت اقتناص آخر شمس.

■■■

مماحكاتك جهزت كل شيء:
- مكالمات الخرائب المتشابهة
- التوضؤ بكوابيس الأطفال.

■■■

ما الذي
ضاع
بالضبط؟

كأنها سياج.. وقصائد أخرى

◆ على منصور ◆

كأنها سياج..

حزينٌ جداً، هذا الرجلُ،
أمام التلفاز!
حزينٌ..
وساكتْ!
(كانوا يدلون بأصواتهم، فى الصناديق،
وهو يتفرجُ عليهم)!
ودَّ لو جرَّب شعوراً مثل هذا،
قبل أن يموت!
كأنها مزهريات، هذه الصناديق!
كأنها حدائق!
كأنها أراجيحُ أطفالٍ
يمرحون فى الجوار!

كأنها عرباتُ رضع..
تدفعها أمهاتٌ فرحاتٌ فى الطرقاتْ!
كأنها شمعة..
تعدُّ المساء لصديقين يبوحان بأسرار!
كأنها موسيقى حنون،
تهدهدُ قلب شاعرة نرويجية..
وهى فى غمرة الكتابة!
كأنها سياج..
يحرسُ الوطن فى الليل،
الحقولَ،
والمصانعَ،
والجامعاتْ..
وخلايا النحل التى تطنُّ حول الصناديق!

قمرٌ فضىٌ حزين

رأيتُ الديمقراطية فى المنامِ، بيضاءَ البشرةِ، وشعرُها حرٌّ على كتفيها العاريتين، كان ظهرُها لى، مع هذا كنتُ أسمعُها بوضوح - فى لكنتِها الإنجليزيةِ - وانتظرتُ حتى تستديرَ إلا أنها لم تفعلْ، ولا أنا فكرتُ فى الذهابِ إلى الجهةِ التى كانت تطلُّ عليها حيثُ الملايين من المراهقين مسحورونَ بصوتِها، لم تكن تغنّى ولاترقصُ، فقط تتكلمُ، وابتسامتُها ساحرةٌ للغاية - هكذا خمّنتُ - ذلك أن أطفالا كثيرين راحوا يقتربون منها ويمسكون بطرفِ ثوبِها الأبيضِ فتعبثُ فى شعرهم بأصابعها النحيلة، حسدتُ الأطفالَ وبلعتُ ريقى فاستيقظتُ، ولم يكن الفيلمُ الأجنبىُّ قد انتهى بعدُ، إلا أن البطلةَ - بشعرها الحرِّ - ذكرتنى



بالحلم من جديد، وقد كانت ابتسامتها ساحرة هى الأخرى، وكتفاها عارتيين أيضا، لكنها لما انطلقت وصديقُها فى نزهةٍ لم تعبثْ فى شعر طفلتِها بأصابعِها النحيلةِ، الأمرُ الذى نبَّهَنى إلى أنَّ البطلةَ - التى نسيَت أن تغلقَ النافذةَ - ليست هىَ الديمقراطية، ولمّا كانت السماءُ صافيةَ الزرقةِ - من فتحةِ النافذةِ - راحت الطفلةُ تتأمَّلُها بنهمٍ حتى طارت إليها، فى الطريق إلى السماءِ تحوَّلت الطفلةُ إلى فراشةٍ بيضاءَ، ولمّا وصلتْ إليها كانت قمراً، قمرًا فضيًّا حزينًا، يطلُّ على العشبِ والجبال والضحايا المسلمين!

من بعيد

دعينى أحبكِ من بعيد،
دعينى أحبك..
وأنتِ لا تعرفين!
أربّى أحلام اليقظة وأمشطُ شعرك فى المساءْ.
ثم أقبلُ أناملكِ..
بشفتين مبللتين بضراعة المُريدين!
دعينى أحرسُ الخواطر على هيئتها..
نائمة لديك
فى دولابِ الملابس
حتى إذا ما نزل الليلُ أيقظتُها
مع الفساتين!
دعينى أتحسسُ الحوافَّ وألعقُ الرائحة.
أتعثر فى الدانتيلا،
وأدوخ من شهقة الشيفون!
أنا ربيبُ الهواجس
آخذك -من الخصر -وأفعلُ..
ما تشائين!
ثم أنهض، أربتُ على عزلتى،
أمدحُ الخيالاتِ الرحيمة، وأرقصُ
مع الظنون!

آه يا نجمة لألآءةً فى قلب شاعرٍ حزينْ.
ربتى على لهفتى،
- يا حبيبتى-
حين تقبلك، وأنتِ تحلمين!

صباح اليوم الأول من الحرب!
صباح الخير على عينيك.
على بقايا النعاس فى عينيك.
على الأنامل.
على الخُدر الذى يثقلك فى
السرير.
صباح الخير على السرير.
على الدفء والكسل والشراشف.
على الفراشات الملونة فى الشراشف.
على انحسارة القميص.
على تثاؤبات الذراعين وزقزقة
الضلوع.
صباح الخير على الضلوع.
على الخصلتين النافرتين.
على فرشاة أسنانك، على المرآة، على
فضة العنق، على
الكتفين، على شالك الأزرق، على
السكون.
صباح الخير على السكون.
على.. تك،
تك،
تك،
وأنت تصلين.
صباح الخير على الإسدال والسجادة.
على..
(كل هو الله أحد)، وعلى (التحيات) فى
شفتيك.
صباح الخير على شفتيك.
على أبخرة الشاى بين يديك.
على هواء الغرفة.
على الشباك.
على الإطلالة، على التلويحة، على احمرار
وجنتيك.
على الذكريات والأحلام، وأربع
وثلاثين
سنة..
يجمعون أشلاءها الآن أمام عينيك!

غرام افتراضى

◆ سمير درويش ◆



قالتْ لِى: رجُلِى الأمثلُ لمْ يأْتِ بعدْ
ذاكَ الَّذِى سينفثُ دُخَانَ سجائرَهُ فِى فَمِى،
ويحفُرُ لجسدهِ تابوتًا فِى بطنِى؛
لينامَ، ويستخرجَ أطفالاً!
قالتْ: لوحةُ عمرِى لمْ أرسمْهَا بعدْ
تلكَ الَّتِى ستبدأُ من طعمِ لعابهِ حتَّى أبوابِ الجنَّة،
تكسُوهَا أنهارُ حليبٍ، رأيتُهَا فِى منامِى،
تجرِى فوقَ صدرِهِ.
.. ..
وقالتْ: كأنَّنِى رأيتُ أطفالاً يشبهُونَكَ
فهلَّا كشفتَ لِى عنْ صدرِكْ؟
قالتْ: دعنِى
أتحسَّسُ
بطنِى.
×××
قالتْ لِى: تلكَ المرأةُ طائرُ
يحلِّقُ رشيقًا على ارتفاعاتٍ شاهقةٍ
يداعبُ الهواءَ، وأعينَ المعجبينْ،
يرسلُ نسائمَهُ رذاذًا

يعيدُ توزيعَ الأفئدةِ على خريطةِ الصحراءْ
كإلهٍ يبعثُ أنبياءً للحيارَى.
لكنَّهُ- قالتْ- حينَ ينزلُ على الأرضِ
تلتقطُ مخالبُهُ ضحيَّةً
خطيئتُهَا الفرحُ بجمالٍ افتراضيٍّ
ليسَ موجودًا باليقينْ!

■■■

قالتْ لِي: انزعِ الغلافَ عنْ جسدِي
كيْ تكتشفَ الكيمياءَ التي كونتْنِي أنثَى
ناضجةً، تغرسُهَا الطبيعةُ فوق صدرِكْ،
وتستوعبُ الفاتحينَ،
العابرينَ إلى سدرةِ المُنْتَهَى،
مانحِي البهجةِ والهوَى.

.. ..

قالتْ: انزعِ الغلافَ كي أصيرَ حمامةً ملكيَّةً
تخرجُ من أغلالِهَا بيضاءَ من غيرِ سوءٍ
آيةً، تسرُّ ناظريْكَ.

.. ..

وقالتْ: استخرجِ الدفءَ من طيَّاتَ جسدِي،
انشرْهُ في الأرضِ،
وقلْ للتابعينَ، والمخلصينَ،
والهائمينَ على وجوهِهِمْ، والعارفِينَ:
تلكَ رسالةُ الجسدِ الفتيّ.
رسالتِي.

■■■

قالتْ لِي:
جسدِي ضجيجُ ارتباكاتٍ سماويَّةٍ،
مغلقةٌ آبارُهُ،
ولا يبوحُ بأسرارِهِ لعابرٍ.
جسدِي مسجُونٌ فِي: صورٍ كاذبةٍ
وورودٍ، وابتساماتٍ، وحلْوَى، ومسافاتٍ،
وقصائدَ، وأطفالٍ نبتُوا فِي بطنِي،
وملابسَ صارمةٍ، وأكاذيبْ.
قالتْ: مزدحمةٌ بالأحاسيسِ أنَا
موزعةٌ بينَ متناقضاتٍ
وواقعةٌ في ثلوجِ الصمتِ بحثًا عمَّا أكونُهُ.
فلا تسألِ منهكةً عنْ كينُونتِهَا،
لا تسألْهَا عنكْ.

كارمينا بورانا.. وقصائد أخرى

◆ سهير المصادفة ◆

كارمينا بورانا(١)

شىء مؤلم حقًّا أن تهاجمك "كارمينا بورانا" فى حجرة
مغلقة
ليختل الوقت على يديك
ينسكب العالم سائغ المذاق فى روحك
وترتجف الذكريات على قلبك قليلاً
شىء مؤلم حقًّا أن تروح هكذا فى تراتيل حفنة أحلام
لتبتلع الوصايا العشر كلها
وتنام وحيداً كخرقةٍ مهملة
تنفض عنك بعض القواقع،
جزءًا من اليابس،
نصائح الكهنة،
إلحاح جسد حبيبتك،
وهياج وردة مورقة
هو شىء مؤلم حقًّا أن تهاجمك "كارمينا بورانا" فى
حجرة
مغلقة
وأنت تدخن مساءً وحيداً.
وتطفئ سجائرك فى لحم غربة ما
يهطل عليك ثلج محايد
يصر على فتح نوافذك
ليصهل العابرون فى عظامك
مخلفين نداء سريًّا فى دمك،
"وبعض الأعوام القتيلة التى تريد منذ زمن دفنها"(٢)
شىء مؤلم حقًّا
أن تدخل على "كارمينا بورانا"
حجرة مغلقة.

"سانت بيتر بورج"

هذه أنت إذن يا "سانت بيتر بورج"
غائمة فى أعمدتك الرخامية
وأسوار حدائقك الملغزة
مشينا قليلاً فى موسيقى آلاتك النحاسية
وتجنبنا الحكايات الجميلة التى تتمهل فى قفازات طويلة،
وقبعات مزوقة بعشب اقتناص قبلة سريعة،

(١) "كارمينا بورانا" القصيد السيمفونى الغنائى "لكارل أولرف"
(٢) مستلهم من بيت شعر للشاعر وديع سعادة

حتى لا توجعنا قلوبنا.
أشرنا لفارس يداعب حصانه
فرق الهواء من حولنا فجأة
وهربنا من ابتسامته
لنرى جسراً يخترق الروح من أول نظرة
فهززنا رؤوسنا لنزيح مشاهد عدة حروب
ورحنا فى روائح منتدياتك يا "سانت بيتر بورج"
فهل تسامحيننا
إذا ما تركنا على عنقك الغض
وشماً غجرياً صغيراً
كى تذكرينا؟



خيانة

هذا خلاص لى
ونفضتك عن عينى
مزقت قلبى شهباً
نثرته فى شتات الأرض
وفرحت بخواء روحى
وغنيت كما شاء لى
فتحت نوافذى لبحار لم تطأها قط
أشعلت أسراب شموع فى ليالٍ لم تدخلها أبداً
ورقصت كما شاء لى
شربت النور حتى الثمالة
وشفتك فى دمى

فرحة أنا
لم أخن
ولا خلاص لى.

عقوبة

ثلاثون عامًا
وقطعة النار التى سرقتها منك
لا تنطفئ
أحمل هذا الحجر لقمة الروح
وأدحرجه لأسفل الجسد.

■■■

ثلاثون عامًا
لا أنا نفذت العقوبة
ولا أنت عفوت عنى
ولا تعب الحجر
ولا النار سقطت من يدى
وكما لم يسامحك الرب قط
لن أسامحك!

موسكو

أهذا ما اتفقنا عليه يا "موسكو"؟
تطوحين يدى على هواء واحد وحيد
وتسرحين جميع ما ملكت عيونى من الليالى
تلقين ندفك البيضاء فى قلبى
تقايضين الصمت بالصمت
وتفتحين غير عابئة بأندلسى
أمتار حزن موشى بالسيسبان
أهذا ما اتفقنا عليه يا "موسكو"؟
أدخل لأستقل "المترو" محطة
فأضيع فى الأنفاق
من "بوشكين" إلى منفاى!

رحلة

ويهيأ لنا أننا امتلكنا أسرار البشرية جميعًا
فى ساعة واحدة ما
نعتلى كل لحظات عذاب ملكات النحل
لنقف لحظة فوق ذروة ما
نهش عن عيوننا مشاهد مدن
غرقت بكاملها فى لون ما
ونعيد سيرة الطير المهاجر
التارك هواءه لدفء ما
فنحط على شموس دامعة
ويسألوننى
ما بال عيناك حالمتان؟
فأقول:
رحلة ما.

رجل الضباب وسيدته

◆صبحى موسى◆

أنت الآن يا صاحبى
تائه بين الجليد والضباب
مصلوبًا على قنينة
تشبه بلدًا
فى ساعة المخاض

■■■

لا أظنك ترى أيًّا من النخيل المحطم على معصميك
من أجل أن تمتع امرأة أخذت بلادًا ومنحتك خارطة
تتأرجح كبندول ساعة على صدرك
فى انتظار قيامة
لست مؤهلاً لحضورها

■■■

أظنك تخشى الخروج من بيتك ليلاً
كى لا تعوى الثعالب على أقدامك
وأنت تهرول من بار إلى حانة
كأى المناضلين الذين أحرقوا سفنهم
وجلسوا فى انتظار قافلة
تمدهم بدماء من سلمت القوائم الطويلة
بأسمائهم

■■■

كنا نقرأ لك التحيا كأى من الأمنيات التى
لم نرى وجهها
ونعدك النبى الذى سيجىء يومًا
قبل أن تغرب الشمس عن بلادنا
معتبرين أن القطارات المسافرة إلى الجنوب
أكثر أمومة
لأنها تمدنا بتذاكر الإياب

■■■

أنت الآن
لا تعرفنى يا صاحبى
لأننى منذ ولدت
لم ترى أقدامى طريقًا أبعد من حدود قريتى
ولم يأت التتار إلى بلادى
ليمنحوا شخصًا مثلى
تذاكر الهروب إلى أحضانهم

■■■

أنا الآن سأموت فى مكانى
وسيدفننى الأهل تحت التراب الذى يمشون عليه

وحين يشتاقون لى
سيجلسون تحت أشجارهم الخضراء
موقنين أن الطبيعة لا تمنح نفسها
إلا لرجل توقف
عن الوهم
فمات فى سنها

■ ■ ■

أما أنت
فستموت بعيداً
فى أحضان السيدة البيضاء
حيث لا يكتنفك غير البرد والضباب
تحت أخشاب سرير
لا تملك أيًّا من مفاصله
ممنياً النفس
بأى من مفارشه المذهبة
لستر عورة دمرتها
كثرة الجلوس على مقاعد الطائرات



قبلة الثانية عشرة.. وقصائد أخرى

◆ هبة عصام ◆

١- مرآة

أُعاقِبُ المرآةَ بتكوينٍ جديد
أحشدُ حوافَّها بتساؤلٍ شَبِقٍ
عمّا يحدثُ فى الركنِ الآخرِ من الغرفة
أُعَزِزهُ بمروري أمامَها عاريةً
ثم أضعُ فوقَ أدراجِها حمالةَ صدرٍ
وعَلْكَةً ممضوغة
وبتشفٍّ أتركُها وفضولَها العاجزَ
ربما يمكننى الآن متابعة «التلفازِ»
دُونَ أعينِها المرشوقةِ فىَّ
وفى ساعةِ الحائطِ

٢- تلامس

الله!
الفقاعاتُ بباطن كفى
فى بِركةٍ مِن زَبدِ البحر..
هل للاحتضارِ نشوةٌ؟!!
تدغدغُ خلاياى بفولتاتٍ صغيرة
تشبه كهرُباءَ الحبِّ
أعبرُها كأنى أمرُّ إلى الماءِ
من بُعدٍ آخرَ
..
كلما يقذفُ البحرُ أنفاسَهُ
ألملمُ بعضَها
أربِّتُ عليها كقطةٍ أليفة
وحين يصمتُ الماءُ
فى حدادٍ قصير
تستحيلُ أصابعى كائنًا بحْريًا
يحفرُ فى الرمالِ
ويختبرُ العالمَ الجديد
..
يلسعنى البردُ أخيرًا
أتركُ البِركةَ قربَ الموجِ
بلا كفٍّ
تهدهدُ الزَّبَد

٣- قبلة الثانية عشرة

لِمَ نطقتُ بكلٍّ هذا
كمن يتعمدُ إفسادَ الأمورِ؟!
يحبُّونَ سيدةَ الغوايةِ،
وروحى طفلةٌ تُغلقُ أدراجَ العقلِ
كلما فَرِحَتْ؟
..
فيما يتبادلونَ قُبلةَ الثانيةَ عشرةَ
سأطالعُ الأبراجَ فى تقليدٍ أبدى
يدٌ تُشخبِطُ على السماءِ
ويدٌ فى انتظارٍ
مَن يَرى الصورةَ كاملة
..
كلما أتوقعُ الكثيرَ
يَمَسُّنِى الذبولُ فجأةً
وخَلْفَ ستارٍ مِن الدانتيل
أراقبُ الحبَّ
ى ر ح ل

٤- غيابُ المطمئن

الوقتُ بعدَ سعادةٍ مجتزأةٍ

أكثرُ ألمًا مِن لا سعادةَ
كنتُ أحترقُ وأنا أتمسكُ بوصايا أمى
أسمعُها فى أذنى اليمنى
فيما تهمسُ أنتَ فى اليسرى
..
أنفاسُك التى التقطتْ صوراً مهزوزةً
لروحى
أغرتْكَ بالغيابِ المطمئنِ.
خمسُ دقائقَ أخرى
وأشطبك تماماً
لا شفيعَ سوى ما حفِظتَ مِن تعويذتكِ
الآشوريةِ
ونبوءتى المعلقةِ فوقَ برجِ القاهرة
ولا وساطةَ سوى إعادةِ تعميدى
بهذيانِ التوحد:
أن كنا الحقيقةَ معًا..
لكنك
خيّبتَ ظنى.



تساؤل

◆ أشرف دسوقى على ◆

علمنى يا شيخى
مما علمك الله
كيف تموت الكلمات
كيف تغادر صدرى الآه
علمنى مشيتك الأفعى
أن أرفع رأسى ,ويضىء سناه
وأجالس سيف الدولة
يأخذنى فوق أريكته ملكًا
يصحبنى ضحاكًا
يجعل لى متكئًا
أقسم يا شيخى، لن أمدح غيره
سأجرد من كل الألفاظ أخاتله
أنسج من جوهرة الملك سنامًا شعريًا
علمنى
أن أشرى العبد
أن أمضغ مسواك الشجر الأسود
وأصوغ حطام الجثث رحيقًا وثمارًا
وأضاهى مشية طاووس
أو ألبس قبعة الإفرنج
أن أصبح ثورة زنج
نايًا وبلاطًا

زهرة نارنج
صوت: هل كنت المتنبى علمنى
هل ألبس خرقة أهل الله؟
أو يسكن قلبى نور الصوفية
آه ,لو يمكن أن أصبح صوفيا!
ويسر فؤادى ترنيمة بسطامى حلاج
"يدعو بالشفرة
يأكل بالشفرة
يصنع من كل فرادى أزواج
يعلن ما يخفى
يخفى ما يعلن



ويضئ بغير سراج

ترنيمة:
الخيمة نور وزجاجة
والعرش كلام بللورى
والأرض صلاة رجراجة
والاسم بهار ربانى
هل كان الوجد سماجة
أم كان العقل نبى؟
علمنى..
هل أصبح لصًا أم نعلاً؟
هل أشحذ بالجرح
أم أقبل جعلاً؟
هل يصبح مثلى ورقة صيف تتقاذفها
الريح؟
نايًا يصفر فيه لعاب الدهماء..
إن كنت حكيمًا.. لا تكذب
فالكذب وباء..
هل يمكن أن نتكاشف..
يا شيخى
يا جرحى؟

سَدّ الذرائع أمام فلول النظام

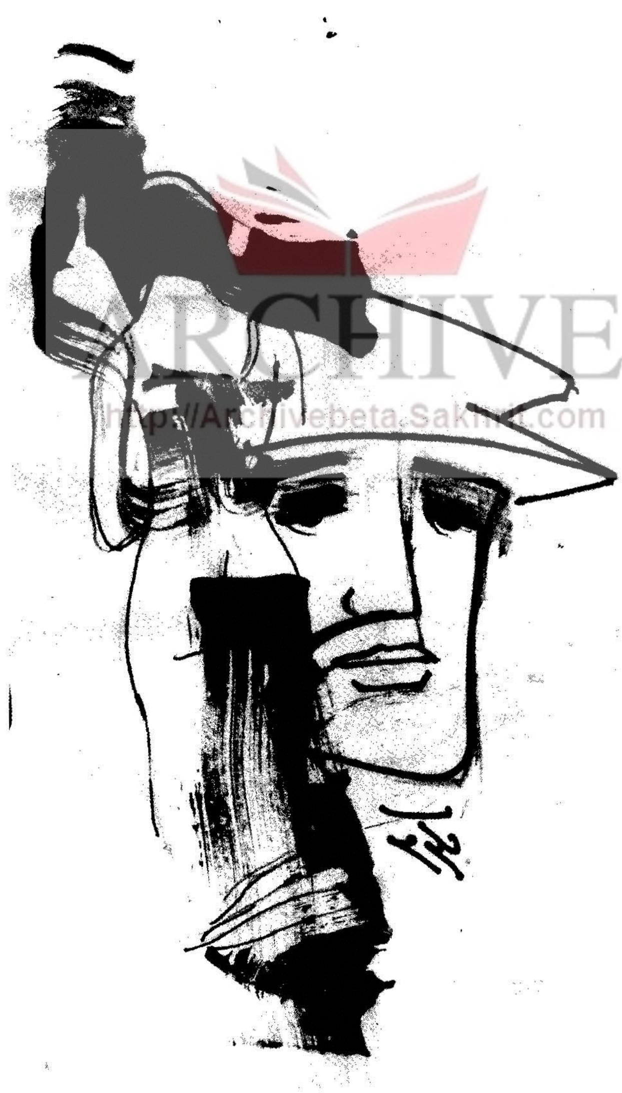
◆ محمود الحلوانى ◆

كان لازم أوقف النزيف، بأى شكل
حتى ولو هاحرق الجثه
ومش أقل من ميدان كبير، بحجم الشعر، هيساع الحطب
ويستوعب أزيز النار، وألسنة اللهب، وصوت الكمان اللى
- غصبن عن التخين- هيفرض وجوده
ويرفض يسيب الهلُـمّـه دى من غير ما يزرعها بالحنان
بُكاه هيستدعى المطر يعمل مظله
ويستدعى الشجر بالبلاطى البيضا
وسماعات النبض والمراهم.
مش أقل من ميدان كبير، بحجم
الشعر، هيساعُ الشهود:
من المعزيين والمهنئين
القارئين للذكر والمطربين
ومن فلول النظام القديم
اللى ممكن يستغلوا الفرصه، ويقللوا
من قيمة المشهد المهيب
ويرجّعوا الساعه لورا.
علشان كده، هاشرف بنفسى على كل
حاجه:
- كمية الحطب المناسبه لإنجاز المهمه.
- الزيت اللى هاختاره من نوع معتبر،
بيقيد لوحده،
"ولو لم تمسسه نار".
- خشب وأوتار الكمان اللى بيهم تستوى النغمه، وتخش
فى اللحم
وكإجراء احترازى هاضطر أراجع كل أسماء الحضور
ومن باب الاحتياط هاوقّـف فى المداخل حرس مدجج
بالسلاح.
"العمليه كبيره مش لعب عيال"
علشان كده
مش أقل من ميدان كبير، بحجم
الشعر، يستحمل العمل العظيم
اللى رايح أعمله دلوقت
بخطوه عسكريه من بتاعة الجنازات
وتصميم بلطجى محترف
وقلب مخلوع من بتوع العمق
....
....
....
لازم اوقّـف النزيف
حتى ولو هاحرق الجثه.



ياريتنى مَطلعتِش بحَار

◆ مدحت منير ◆



أنصب عينى
لأسراب السلمون
وأتخلص أول باول
من دخانى
فى طحالب
بتخبى دموع الشمس
وهى بتستغرب ع المينا
أسيب فى كل ساحل
شنطة
أو بطاقة غريبة
أو طفل وحيد
يشبهنى
أتصاحب
على لمبة بتطوح
قدام خمارة
وأخرج
فى المطرة
اتخانق
مع قاطع طريق فى الحى الهادى
على مومس جميلة
أقتله
وتحبنى موت
طول ما المركب واقفة
ياريتنى
كنت بقيت
مثلا
شخص مهذب
فى مدينة قديمة
بيعشق أسماك الزينة
ويحب مراته
يذاكر
للأولاد فى الدفا بالليل
ويصحى الصبح
ينزل م الدور الخامس
يتأمل نفسه
فى وسط الزحمة
وهو بيتمنى
يكون
بحار

انتباااااه

فتحى البريشى



1)

المهرة دى
موش عاوزة واحد عربجى
يسوقها
يشد مرة اللجام
لو.. حب يزنقها..
ويرخى مرات عشان تنطق
فيخنقها..
المهرة دى.. قصدى
الأمة دى.. موش عاوزة
واحد عربجى يسوقها
ولا يفوقها
ولا يدوقها

2)

شفت ف ميدانك يا بلد
عربية بترش العيال
المعجونين بمية العفاريت
وناس بتضرب ناس كدا.. و..
كان الحياء ممنوع
وناس إيديهم طايله

بتحدف قنابل غاز..
مسيل للدموع
وخيول بترمح رمح..
وجمال..
حوش يا رب استر..
أنا قلت والله العظيم
هذا النظام.. مخلوع.

3)
هى ثورة
ثورة جدا.. ثورة خالص
أيوه ثورة..
واللى ح يشكك فى قدرة شعب
مل من القرف والذل
تبقى دماغه.. عورة
هى ثورة
لما كل الخلق فى الميادين
فى كل مدينة مصرية
ما تهزمهاش مناورة.. و..
ميت مناورة
تبقى إيه؟
لما تخرج م الحناجر شمس
تنشر نورها براكين..
تحرق الخوف اللى عشش عمر
فى شعوبنا المجاورة
تبقى إيه؟

4)
عمرى ما فقدت الأمل
فى عودة الحق اللى تاه
كنت متأكد يا مصر
إن قد ما شلنا همك
فوق ضهورنا
ح ييجى يوم
تقومى.. وتردى الجميل
وتنشلى م الطين وشوشنا
تبيضى فينا الجباه
ولما جيشك الكريم..



وقف انتباه..
وبمنتهى الجدية وبكل احترام
أدى التحية العسكرية
بشكل آخر إنسانية
واعتراف..
أبطال عبورك العظيم
بكل شهداء ثورتك
بدأنا نحترم الحياة
وكل واحد كان معاه كفنه
رماه!!

أخيرا)
مصر
فدان قمح
مزروع فى الميدان
يا ولادها ياللا استيقظوا
م النجمة
من قبل الأدان
نحصدها.. ونغربلها.. وننقيها..
م الدحريج.. و م الطين
والديدان.

قصائد للشاعر تيتوس باتريكيوس

◆ ترجمة: مفرح كريم ◆



بوابة الأسد

لقد رحلت الأسود
ولم يتبق أى منها فى جميع أنحاء اليونان
ما عدا واحداً منعزلاً وغامضاً
مختبئًا فى مكان ما من بليبونيس
لا يخيف أحداً على الإطلاق،
حتى جاء هيركليس
وقتله أيضاً
ومع ذلك،
فإن ذكرياتنا عن الأسود
لم تتوقف أبداً عن إشاعة الخوف فى نفوسنا
صورهم المرعبة على المعاطف والدروع
أشباحهم المخيفة على آثار المعارك
والمنحوتات الحجرية البارزة البشعة
فوق عتبة البوابة
فماضينا مشحون دائماً بالخوف
تماماً، كتلك القصة للرعب التى حدثت
والمكتوبة فوق عتبة البوابة
التى نمر منها كل يوم.

لغتى

لم يكن من السهل الحفاظ على لغتى
سالمة،
من بين اللغات التى تحاول أن تفترسها
ومع ذلك،
أنا أصر على الاعتماد عليها
أسرجت فى لغتى الوقت
داخل مقاييس جسدى،
وفى لغتى أضيف اللذة حتى اللانهاية،
ومع ذلك،
أنا أستعيد ذكريات الطفل
ذى الأثر الغائر لجرح قديم
وأنا فى رأسه المحلوقة لكى لا أفقد حرفاً
واحداً من لغتى
منذ أن حدثنى الموتى
بهذه اللغة.

خطاب

لقد أصبحت حياتنا مثل خطاب
يحمل رسالة غامضة،
وقد ضاع كل من المرسل والمستقبل
فى أمواج اللاجئين
والخطاب يتنقل بين مكتب بريد
وآخر،
بدون أن يفتحه أحد
بدون أن يلقى به أحد
للضياع،
وقد وضع خاتم (مستعجل)
على المظروف،
الشحوب زحف على الأسماء
المكتوبة على كلا الجانبين
ورجال البريد- فقط- هم الذين يقرءون
هذه الأسماء
بنفس النبرة العلمية المستخدمة فى المعامل
لقراءة أسماء
غرائز الجنس البشرى.

- ولد الشاعر تيتوس باتريكيوس فى أثينا عام 1928.
-تعلم فى جامعة أثينا وتخرج فى قسم الاجتماع والفلسفة، كما تخرج من مدرسة الدراسات العليا فى جامعة السربون فى باريس.
- نشر عدداً من الدواوين الشعرية والكتب النثرية. كما نشرت له هيئة اليونسكو ومنظمة الفاو أربعة كتب فى علم الاجتماع باللغتين الإنجليزية والفرنسية.
- يعيش الآن فى أثينا.
- عمل سابقاً مديراً للمركز القومى للكتاب اليونانى 1995-1996. ورئيساً للمنظمة الأوليمبية الثقافية 2000-2001.
-فى عام 1994 حصل على الجائزة الأولى.

الذكرى ناقوس يدق فى عالم النسيان

◆ جار النبى الحلو ◆

حكاية:

تتباهى أخواتى الكبيرات بصورهن، خاصة عندما يكون الشعر ممشطًا بشكل جميل، أو القرط يتدلى متلألئًا، أو حين تهتف واحدة منهن: أنظر إلى تلك الابتسامة التى تنور الصورة. وأبى له صورة كبيرة بالطربوش والنظارة والبالطو، وأخى الكبير صوره فى الإسكندرية والأقصر معلقة فى الأركان، حتى صورتى التى سأقدمها للمدرسة لامتحانات العام السادس الابتدائى أثنى عليها الجميع، وقال صديق أخى إننى جذاب.

الوحيدة التى كانت تتفرج على الصور بفرح ودهشة أختى إفراج القزمة الأكبر منى مباشرة، والتى لا تلبس حذاء بكعب أو تلف شعرها فى فردة جورب واسع لفرده كما تفعل أختى الثانية، لكنها الأكثر دهشة بالصور، رأت صورتى المدرسية فقالت بعذوبة: عقبال صورة الجامعة.

نظرت فى عينيها الضيقتين التين يحوط جفنيهما احمرار واكتشفتُ أن إفراج ليست لها صورة واحدة فى بيتنا، بل لم تذهب أبداً لمصوراتى. حين فتحتُ الموضوع همسا مع أخواتى ضربت إحداهن صدرها بفزع، وامتعضت الثانية ولوت شفتيها، ورفضت الثالثة كلامى العبيط.

ذات ظهيرة وبعد الغداء دخلت إفراج الحمام واستحمّت، وخرجت بجلباب نظيف، أمى تختار قماش جلابيب إفراج، تختارها زاهية الألوان، وذلك الجلباب النظيف كان ملونًا بكل الألوان، وانتبهتُ لأول مرة للطيور المطبوعة عليه، طيور فردت أجنحتها، فى تلك اللحظة قررتُ أن آخذ إفراج من يدها للمصوراتى، كنت بقميص أزرق وشورت رصاصى، وفى جيب الشورت قرشان، دفست رجلى فى الصندل البنى، وجررتها من يدها التى فى رسغها غويشة فالصو، ونحن نصعد منحدر الوراقة أخبرتها أننا سنذهب للمصوراتى ليلتقط لها صورة للذكرى الخالدة، وقلت لها: العبارة الأشهر "الذكرى ناقوس يدق فى عالم النسيان"، لم تفهم لكنها فرحت.

فى ميدان البهلوان يقف المصوراتى على الرصيف، أمامه آلة التصوير الضخمة، ذات المنفاخ



الأسود، ولهذه الآلة أرجل ثلاث، وبجواره جردل يضع فيه الصورة فور تصويرها، نقول عنها صورة شمسية ونقول عنها صورة "ميه"، سألته عن ثمن الصورة قال:

- ثلاث صور بقرشين.

تحسستُ القرشين فى جيبى، جلست إفراج على الكرسى وخلفها ستارة سوداء باهتة، أدخل المصوراتى رأسه فى منفاخ الآلة، ثم أخرج رأسه وهتف:

- مبروك

كدتُ أنفجر من السعادة، انظرى صورتك. ابتسمت وخجلت ولم تعلق.

كانت تبص فى عين الكاميرا وضحكتها واسعة، فيما تدلت ضفيرة شعرها ناحية الشمال على القلب تماماً، وذرَّت عينيها، وبانت أسنانها العلوية فوق الشفاه، ولم تظهر الطيور التى فى جلبابها.

ضربت أختى الكبيرة مرة أخرى على صدرها، وزغدتنى فى صدرى: عملتها!

واعترض البعض على الصورة، وسخر البعض، أمى زعلت وقالت:

- لا لزوم للصورة.

ولم تتردد أختى الأكبر فى أن تمسك الصور الثلاث وتمزقها، وضحكن جميعاً، حتى إفراج ضحكت وقالت تعاتبنى:

- كنت احتفظ بالقرشين.

ولم أكررها ثانية، حتى ماتت، وليس عندنا لها صورة واحدة، غير أن صورتها التى التقطها المصوراتى لا تفارقنى ملامحها.

ثلاث أوزات وفرخ وحيد

◆ سحر توفيق ◆

أحيانًا، من مكمن لا نتوقعه، يخرج لنا عفريت نعرفه، وإن لم نحتفظ به في أذهاننا في لحظات اللامبالاة التي تمر بنا كثيراً.

طاف بخيالي هذا الخاطر عندما وقفت في ميدان الجيزة وهو في حالة هدوء نسبى بعد الظهيرة. وعندما أقول "هدوء نسبى"، فهذا لا يعنى أنه هدوء بأي حال من الأحوال.

عند مطلع الكوبري، كان منادى الموقف لا يكل منادياً المارة:

– حلوان يا سيدي؟ حلوان؟

وقفت ثلاث فتيات يرتدين العباءات السوداء الرخيصة الثمن المستوردة من بلاد البترول، التي استوردتها بدورها من بلدان الشرق الأقصى، التي نمت أسرع من بلداننا، التي لا تزال تخطو خطواتها المتعثرة في سبيل النمو، الذي عوقته أشياء لا مجال لسردها الآن، اسطوانة مكررة تلف في دائرة لا تنتهي من أدوات الوصل. ما علينا، رغم الزى الغريب فقد كانت كل منهن تمسك بجانب ثوبها وتلمه إلى صدرها مثلما كانت تفعل مع الملاءة اللف في الغالب أسلافهن منذ أجيال قليلة. رءوسهن حاسرة، لم تكن تلك العباءات لتغطيها أصلاً، فقد صُنعت ليُلبس معها غطاء رأس من ذلك الطراز الغريب الشبيه بأغطية الرأس عند الجواري في القرون الوسطى التي استعدنا تراثها في الزى والفكر أيضاً في أيامنا هذه، نتيجة فشلنا المتكرر في الوصول إلى صيغة تناسب العصر ولا تتعارض مع قروننا الوسطى المقدسة.

لم يكن ثمة شبه بين أي منهن والأخرى، لكن الطريقة التي يتحدثن ويتحركن بها جعلتني أحدس أنهن جارات أو صديقات من منطقة واحدة، فأنا أظن أن الانتماء إلى أحياء معينة نعيش فيها لفترة طويلة يكسبنا طابعاً أقرب إلى التماثل أو التشابه في الطباع وربما الأخلاق إلى حد ما.

دخلت إلى السيارة، ووجدت مكاناً خالياً بجوار إحدى النوافذ. ألقيت نظرة إلى الميدان أتأمل بنوع من الرضا "هدوءه النسبي". والواقع أنني لا أظن أن انطلاق السيارات فوق الكوبري العلوي بسرعة غير



عادية بالنسبة لمثل هذا المكان المزدحم يصلح تعبيراً عن الهدوء، لكنه دلالة على "هدوء" حركة السيارات بمعنى أنها أقل عدداً من أوقات الذروة التي تسير فيها ببطء شديد متزاحمة وقد اشتد توتر الأعصاب، وازدادت فرصة حوادث الاصطدام الصغيرة الناتجة عن فقدان الصبر.

انتزعتني من التأمل ضحكة أنثوية صريحة، كانت إحدى الفتيات تضاحك فتى من صبيان الموقف، وكانت هذه تمسك بيد ولد صغير لا يزيد عن أربع أو خمس سنوات، ولنفترض أن اسمه حودة، والواقع أننا لكي نفهم هذا الموقف الذي حدث في الموقف يجب أن نعطى لكل امرأة منهن اسماً أيضاً، وسأفعل ذلك في الوقت المناسب. لكن لنرجع إلى مشاهدتنا للحدث، كان حودة يقف وسط النساء الثلاث حائراً، ولكن نظرته تلمح إلى إحساس قوى بمكانة لا منافس له فيها، ينظر بعينين سوداوين متسعتين، ويبتسم سعيداً في سذاجة بلهاء. بينما كانت "إحداهن" (سوف نطلق عليها سنية)، كانت سنية تضاحك أحد صبيان الموقف، الذي كان يمتدح "جمالها"، ويبدو وكأن هذا المديح يدغدغها فتضحك بسعادة.

أما الثانية، ولنطلق عليها نبوية، فكانت في حالة غيظ مكتوم وهي تشاهد هذه المداعبة التي لم تكن تبدو بريئة جداً، صاحت بها نبوية في صوت حانق: ياللا ياختي، العربية دي كمان ها تتملي!

قال صبي الموقف (ما رأيكم باسم من الأسماء الشهيرة بصبيان الموقف؟ مثلاً "عبود"، آه، إنه اسم الموقف الشهير، لكن لا بأس به، فسوف يؤدى لنا مهمة طيبة) قال عبود: دقيقة واحدة.. اشربوا حاجة ساقعة!

كانت الثالثة (والتي سأدعوها هنية، ولنلاحظ أنني حاولت أن أجعل الأسماء الثلاثة التي أطلقتها على الفتيات مناسبة لشخصية كل منهن، بالإضافة إلى أنها أسماء متوازنة، لتدل على ما بينهن من علاقة أحاول فهمها) كانت هنية تقف بجوار سنية ضاحكة أيضاً، ولكن ضحكها كان أقل ضجة من ضحك سنية، تتابع مغازلة الصبي لسنية باستمتاع، وربما توقن أن نهاية هذا الغزل ستكون مفيدة، وسينوبها من الحب جانب.

قالت سنية، وكانت حسناء نوعاً، سمراء، لامعة البشرة، تضع أحمر شفاه ثقيلاً وترتدي حول عنقها ورسغيها أكسسواراً من النوع الرخيص، بينما كانت تمتلك جسداً ممتلئاً ويميل إلى الطول، ولا داعي للإطالة في وصف الأرداف الثقال وما إلى ذلك مما يبرع في وصفه الرجال، قالت سنية: حاجة ساقعة

إيه؟ مش كفاية انت؟

ضحك عبود: أنا ساقع يا بت؟ دانا سُخن قوى!

ولكن هنية لم يكن يرضيها ذلك أبداً، فلكزت سنية بكوعها، وقالت باسمة مورطة الفتى: انت عازمنا؟

قالت نبوية، والتي كانت تحظى بجسد بعيد كل البعد عن التناسق: بلا مياعة فارغة انتي وهيه، ياللا نركب!

قال عبود: تعالوا، والنبي لاعزمكوا!

تحرك عبود ممسكًا بذراع سنية، وهي لا تترك حودة من يدها، بينما وقفت نبوية الغاضبة تتميز غيظًا بجانب السيارة. وأخيراً قررت أن تحرن ولا تشترك في هذه الوليمة، فاتجهت للحاق بالسيارة. صعدت إليها وانحشرت بجسدها في الممر الضيق تشق طريقها إلى المقعد الخلفي، الذي كان يجلس فيه أحد الركاب بالفعل. بينما عبر الآخرون نهر الطريق متوجهين إلى كشك على مقربة من الموقف، في لحظة عبور سيارة مسرعة جفلوا لها.

أرأيت ما أعني؟ "هدوء" هنا دلالة على السرعة، وعكسها هو الدلالة على البطء، وهو ما آل إليه حال معاني الكلمات في عصرنا الملوث بكل شيء.

بعد لحظات عادت سنية وهنية ومعهما حودة، وبينما يصعدون إلى السيارة، قالت نبوية: والله لأقول للمعلمة على المياعة دي كلها، تعالى يا واد انت هنا.

وجذبت حودة بعنف إلى جوارها، جلس في سكون وهدوء، أحاطته بذراعها قائلة بخشونة: انت طبعًا شاهد على اللي حصل.

التصق الصبي بها وكأنه لا يصدق لمحة الحنان التي أفرط ذراعها في إحاطته بها، وقال بخنوع: طبعًا.

قالت سنية بغضب: أنا يا واد؟ شاهد عليا؟ أنا؟ أمك؟

قال بغلّ: أيوة، شاهد عليكي.

قالت نبوية: طبعًا، انتي عاوزاه يسكت لك وانتي بتتمايصي مع الواد بتاع الموقف؟

كانت السيارة قد امتلأت بالزبائن وبدأت في التحرك، لكن صوت المرأتين ظل عاليًا، أما هنية، والتي كانت تبدو راضية الآن، فقد حاولت تهدئتهما، قائلة: يا اختي انتي وهيه بلا خيابة، على إيه ده كله.

لكنهما لم تلتفتا إليها، فنظرت إلى حودة قائلة: تعالى يا واد جنبي، سيبك منهم الغجر دول.

انتقل حودة فوراً وبلا إبطاء إلى جوارها، نظرت نبوية إليه في دهشة وغضب: آه يا جبان، انت يا واد انت قلاب، آه منك.



قاطعتها سنية: خليكى معايا هنا، يا صايعة يا خايبة يا...

استمرت المرأتان في تبادل الشتائم وصاح السائق بهما: خلاص خلصنا، كفاية كدة انتي وهيه، وجعتوا دماغنا.

وكانت هذه هي الفرصة التي تنتظرها المرأتان: خليك في حالك يا روح امك، ما احناش ناقصينك.

قال غاضباً: والله العظيم ان ما انتهيتوا لاكون انا اللى قايل للمعلمة.

كنت أظنه سيعاقبهما عقاباً أشنع، لكن فيما يبدو أنه هو نفسه كان على معرفة بهما. من أعجب ما رأيت في هذا المشهد أن حودة الذي يبدو في حالة خنوع كامل لنبوية، وهو ابن لسنية، ثم تمرد عليهما كلتاهما وارتمى في حضن هنية، هذا الصبي كان يتصرف وكأنه دلوعة النساء ولعبتهن. وفجأة انطلقت سنية في البكاء دون سابق إنذار، وهي تقول: كدة برضه؟ ما كانش العشم يا حودة.

ومصمصت نبوية شفتيها ولوت وجهها وهي تقول: ياختي، بلا خيبة، ما تسيبي الواد في حاله، بلا مياعة فارغة.

لكن حودة لم يتردد، وانتقل إلى حضن أمه سنية وهو يبتسم في بلاهة.

كانت السيارة تقترب من مكان نزولي، والمشهد وصل إلى ذروة مناسبة، فأشرت إلى السائق بالوقوف. سرت في الطريق إلى بيتي، وقد ملأني شعور غريب بقسوة الحياة. من هؤلاء؟ هل يمكنني أن أكمل الحدوتة لنفسي؟ ربما هن عاهرات، والمعلمة هذه هي القوادة التي تشغلهن. وحودة، من هو؟ هل له أب معروف؟

وربما تكون الحكاية مختلفة، ربما هن مجرد نساء من أحد المجتمعات العشوائية الجديدة، التي تربى في أبنائها نوعًا من السلوكيات الحادة، وفي هذه الحالة لابد أن تكون سنية قد انفصلت عن زوجها أو ترملت، ولابد أن المعلمة هي شخصية تدين لها النساء كلهن بالاحترام لسبب ما، ربما يعملن لديها، ربما هي صاحبة مقهى. مقهى؟ ولم لا؟ لم يعد المقهى عمل رجالي تماماً كما في السابق. وربما هي صاحبة رأس مال في السوق وتعطيهن البضاعة التي يتصرفن ببيعها.

لا يهم ما هي الخلفية التي ستظل بالنسبة لي لغزاً ربما أجد له حلاً في يوم من الأيام، ولكن المؤكد أن هذا الصبي حودة، كان يعيش وحده في مجتمع من النساء، وأن هؤلاء النساء كن ينظرن إليه كشيء جميل وعلى قدر كبير من الأهمية، وأنهن يعتبرنه ملكية عامة بينهن.

سرت أفرد صدري وأتشمم الهواء المعبأ برائحة العادم والأتربة التي تثيرها السيارات بلا توقف، تحت أشجار تراكمت على أوراقها تلك الأتربة الممتزجة بذلك العادم فتحولت إلى مادة لزجة ذات لون أسود كالح تلتصق بأسطح الوريقات الخضراء. في طريقي إلى بيتي المتهالك في ذلك الشارع البعيد.

ذكريات المستقبل*

◆ صلاح والى ◆

كلما قابلته كنت ألاحظ أن عنقه يستطيل، وتتساوى الرأس مع العنق من كل اتجاه، صار يعلو، حتى كنت أحس أنه عنق فقط على قدمين.

كان شىء ما ينقر على رأسى، عندما رفعت رأسى كان وجهه يطل من بين السحب، وعنق طويل يمر من جانبى كأنبوب النفط ويدخل فى ابتعاد السحاب، كل ذلك على قدمين صغيرين كأوراق الكرمة تفترش الأرض بخجل وتترك نقش قدمىّ طائر جوال.

قلت له: انزل.

ولكنه مرجح رأسه يمينًا ويسارًا قائلاً: لا.

كانت عيناه مليئتين بالدموع ويهمس، لكننى لا أسمعه، ولم أتذكر أبدًا كيف صار هكذا؟

ربما لمحت بعض ملامح صيرورته تلك؟

لأنه وهو فى حوالى الثلاثة أمتار إلاّ ربعًا قابلنى عند الفجر- كان الفجر يمسّح أقدامه على مياه الليل بعد أن استحم بالندى وكاد أن يخرج من عبه شمس النهار- كان يهيم حول بيتٍ له حديقة كثيفة فى عتمتها يتعانق الخيال مع الغياب فى عتمة الغروب، تحت أشجار عالية تحوط البيت بأسوار من الياسمين -عرائش فوق سور حديدى مدبب كحراب جيش من الحثالة.

كانت عرائش الياسمين تظلل ما أسفلها إذا الشمس جاءت وجاء النهار.

لم يكن قصرًا مهجورًا -كما تحب أن أقول لك لأرهبك -ولكنه بيت مأهول بالسكان، ولأننى كنت لا أستطيع أن أرى شيئًا إلاّ شبابيك الدور الثالث والجزء الأعلى من الأشجار وتسمع أصوات الهمس تتعثر بالمكان فلا تفسرها تمامًا، لهذا طالب من الله ولا يكثر على الله أن أرى.

ولما ضبطه يهيم حول حديقة البيت وينحنى بشدة فوق السور ويكاد يبكى كصغير ضاع من أمه فى يوم السوق، نظر إلىّ قائلاً: أعرف أنه سيجلس على عرشه وستصبح رائحته كالفضيحة وأنا فقط أريد أن أمسكه قبل أن يجلس على عرشه.



نفس هذا الشخص سأقابله بعد عشر سنوات ربما فى نفس الموقف بالنسبة له لكن ليس نفس الموقف بالنسبة لى وفى مكان غير هذا، وربما كان أطول قليلاً، ولكننى سألاحظ أشياء أخرى لم أنتبه لها الآن من الرهبة، كما أننى سألقاه كل عشر سنوات مرات كثيرة.

وأنا أذكر ما حدث كأنه الآن عندما تعب جدى فى السنوات القادمة ولم يعد قادراً على المشى مستنداً إلى حوائط القرية كان ذلك وقتها منذ زمن طويل، أذكر وقتها سأعود إلى البيت بعد عامين ربما من أمريكا أو سورية لا أعرف، كان قد اختفى تماماً فلما سألت عنه قالوا:ـ فى الصباح سنذهب إليه، لم أنتظر الصباح وخرجت مع عمى الذى أشار بإصبعه المتضخم- لأنه فى مقدمة الكادر- قائلا: هنا.

نظرت من أعلى مستوى إصبعه السبابة وعرفت.

قلت لعمى: اذهب..أنا سأنتظره حتى الصباح.

غادرنى فجلست متكئًا على مقبرة وسانداً ظهرى على أخرى أرقب مقبرة جدى هامسا له:

ـ- ألم يكن فى إمكانك انتظارى؟

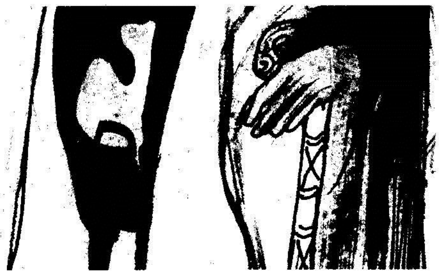
كنت مثقلا بالحنين والشجن ومقبرة جدى أمامى على بعد خطوات قلت:ـ سيأتى.

وعندما لسعتنى برودة الصباح المشبعة بندى الفجر صحوت فزعًا وجريت ناحية مقبرة جدى فاندفعت منها عشرات الطيور الخضر الصغيرة كأنما فزّعها شىء ما! صرخت بعزم ما بى:

- انتظر يا جدى.

عدت مثقلاً بالحنين وكنت أحب أن أظل فى هذه الحالة وأخذت هذه الحالة بين يدىّ وأدخلتها عميقًا بين جوانحى وانزويت بها فى ركن الدوار الكبير وتمددت على الفراش مسنداً رأسى على المخدة بعد أن لففتها ونفسى بالعباءة، دخل جدى من الباب بجلبابه الأبيض وعباءته البيضاء حوله كجناحين كبيرين، فأدرت ظهرى له غاضباً مغمضاً عينى بقسوة فقال: فى المرة القادمة.

ولعب في شعرى وأنا أحاول ألا أسمعه:
– مرة أخرى، قم ستتأخر المفروض تسافر الآن مع أصحابك إلى صحراء الأردن.
قمت ناهضاً من فراشي متذكراً أننى بفندق شط العرب بالبصرة أمام نهر دجلة، ومتذكراً سهرتي مع الأصدقاء.
أخذت وفاء معي بعد شرب الشاى وتأملت منظر النهر من الشباك، ثم التفت إلى لوحات ضياء العزاوى المعلقة على الحائط متذكراً جدارية فاتح المدرس وجواد سليم، فقال ماكس اشتيورز بعربية واضحة: الفن التشكيلي العربي لا شيء.
كانت أسنانه بيضاء قوية وطويلة كأسنان الضوارى، قلت له وأنا أحدق بشدة في عينيه:
– ابعد فأنا متيم وعاشق لكل ما هو عربى حتى لو كان نبش فراخ جيراننا، أو نبش فراخنا، وأن بردية عشقى تبدأ من المحراث الذى فى يد المصرى القديم على جدران المعابد حتى المحراث الذى فى يد جدى وأعمامى، اسمع لسنا كائنات متبرعمة كخلايا الخميرة من دماء الهنود الحمر بعد أن شربنا دماءهم فتبرعمت فى داخلنا، ولا تقوم حضارتنا على المخدرات والدعارة مهما حدث.
قال: أهلاً يا سيدنا الشيخ المقدس الكاثوليكى المتطهر الذى لا يشرب الخمر، ولا يركب النساء ولا يلوط بالصبيان كأجداده.
قلت له: أنتم لا شيء وستذكرون ما أقول لكم.
لسعتني شمس الله الطالعة على نخيل البصرة فأفقت وأنا أسير مع وفاء بعد خروجنا من الفندق فقالت: انظر هذا الرجل يشبه عمر المختار الحقيقى وليس الفيلم.
نظرت حيث أشارت فى البر الشرقى، كان جدى يقف مبتسما تحت الأشجار.
ناديت: تعال يا أخي.
قالوا: سيصله قولك.
كانوا هالة من الأثير فوق رأسي كلهم يشبهونني ولكن تتوزع ملامحهم فى الهواء ويبتسمون، فى ليال كثيرة كنت أرى أحدهما ساهراً في سقف المكان يحرسني، ويرد عليّ الأغطية وآخرون يخرجون من فمي يرقبونني وأنا نائم، وفى الصباح أجد ما أريد بجوارى وأحدهما يمسح على رأسى فأتذكر فأنظر فلا أرى شيئاً.
كان جدى يتوارى خلف الأشجار ويشير بيده ويضحك لوفاء وكأنه لا يسمعنى، غامت السماء بالغيم– طبيعي– ولكن قلبى كان منكسراً ونظرت ناحية هضاب البصرة فى الجهة التى تقابل النهر، كانت الظلمة تحدق من فوق الهضاب بعينين واسعتين فيّ وقد استندت بكلتا يديها على الهضاب، التفت خلفى



بسرعة ثم نظرت ناحيتها كانت قد جلستْ القرفصاء واضعة ذقنها على ركبتها اليسرى مبرزة أنياب الغياب والخوف.

التفت للناحية الأخرى كان الماء حولى من كل اتجاه، وأنا أحاول جاهداً الخروج من الماء بعد العقبة بمسافة كبيرة، قبل ذلك كنا نزلنا بصحراء الأردن، ثم نقلتنا الحمير عبر الصحراء معنا اسطوانات الأوكسجين، أما المتفجرات وأدوات الغطس فكانت على الجمال، تقابلنا وْدخلنا الماء وخرجنا كما سأعود إلى ذلك قريباً، فإذا الليل يشقه حريق يشوى البحر، ورصيف الميناء، وأنا أنتفض من البرد والإجهاد، وتفرق شملنا حسب الأوامر، وعاد البعض إلى مصر بجثمان شهيدين.

انتفضت واقفا تحت الأشجار، وكان الفجر على وشك الحلول، والشمس تغرس أشعتها بلا كلل فى أطراف الليل الهارب، كما تغرس (س) إبرتها فى الوسائد والمخدات، فهى لم تكن فى عنوستها الشبيهة بشبكة الدانتلا تطرز الوسائد إزجاء للوقت، كذلك الشمس لم تكن تغرس أشعتها فى أطراف الليل إزجاء للوقت، كذلك لم تكن تجلس تحت تل عنوستها إزجاء للوقت، فهى تغرس إبرتها فى بؤبؤ عين الشباب الذين نظروا ناحيتها ولم تنخلع قلوبهم- ولكنها تقول، ولم يصلوا على النبى- أو عبروا بعيونهم جمال جسمها وفتنتها ذات الرائحة ولم يسقطوا قتلى، ولم يمسحوا برموشهم جسدها أو يتوقفوا عند كل انحناءة أو بروز كالورم، ويكملوا شطح الخيال على كل تبّة أو كل واد، ويسقطوا مضرجين بدماء الوجع من لمس منابت الزعتر فى الخيال.

كانت تنزع إبرتها وتعيد غرسها فى الأعين النجل اللواتى يغرن منها، وكذلك تغرسها فيمن نظر إليها ولم يتوقف طويلاً وتنهد وزفر فاحترق شاربه.

رفعت يدها سريعا ساحبة إبرتها عندما جاء اسمه على بالها قائلة: ابعد يا شر.

ثم تنهدت وغرست إبرتها فى قماش عزلتها، ورفعت رأسها حتى لا تسقط الدموع فتنبت الأحزان

وجدتنى واقفا أمامها فشدّتنى من يدى فشددتها إلى أعلى فوقفت معى قائلة: لسه فاكر.

قبلتها فاعتصرتنى بشفتين منتفختين ودافئتين- وساخنتين قوى.. قوى- وتنهدت فحملتها على يدىّ- وليس بين يدى ولا أعرف كيف أحملها بين يدىّ كأنها قلّة؟- وعبرت عتبة الباب.

وتأملت- بعد أن هدأت المعارك- من خلال خروم الدانتلا التى تزين داير السرير، وتكوّنه بالخروم والدانتلا، كانت الزهور تهرب راقصات عابرات من الناموسية المحيطة بالسرير وتلتصق على فتحة القميص التحتانى وعلى حمالتى القميص اللتين من الدانتلا أيضاً وتلامس عريها، ربما كانت الزهور فى عبورها للناموسية لتلتف على قبّة قميصها تسقط راقصة من فرط الشهوة، ومن الجائز أيضاً والله أعلم من فرط الفتنة؟

كنت مشغولاً جداً بلم الزهور والعصافير الخضر، وتلك الرائحة وهذه الزهور والفراشات التى تحاصرنا بكثافتها، ولم يكن كل هذا إلاّ نابتًا من مكان عرقك على الوسائد، وتُعرّقك تحت يدى على الفراش، وانضغاط جسدك منطبعًا شوقًا هائلاً على ملاءة السرير، وآثار انطباع الجسد مضغوط على السرير. أرجوك ابعد يدك وأنفك، وبعد إذنك اترك الناموسية والفراش بعيداً عن يدك، ليس من أجلى، ولكن خوفا عليك من الاحتراق، ففى هذه الساعة وما قبلها من أول (وعبرت بها عتبة الباب)، كان الحريق ابتدا وصار الحريق بعرض المدى.

كيف يمكننى لمّ رائحتك والعصافير الخضر تلفّ حولى والفراشات، الفراشات، الفرا.. الفارين والفارات من ملابسك ضاربين الشارع بحمى الفتنة، وظلت الفراشات والرائحة والعصافير والفتنة تحوّم حولك ولا تلمس الأرض، تبقى فى مستوى ركبتيك.

ماذا أفعل الآن؟، هل أقيم معرضًا من الصور بالأبيض والأسود لركبتيك وحركة سيقاننا فوق الفراش تعانقًا وتباعداً (أخاف أن تمتد الفتنة بالإغراء إلى باقى الجسد بالتصوير)، أم أقيم على الوجد أمام ساقيك وركبتيك أضرحة الآهات وألمّ الشوق لأطهو لك قلبى، وأقبلهما؟ أموت يعنى؟ قولى،

قولى لطيفك ينحنى عن مهجتى وقت الهجوع
كى أستريح وتنطفى نار تأجج فى الضلوع
مضنى تقلّبه الأكفّ على بساط من دموع
أما أنا فكما علمت
فهل لوصلك من رجوع؟

ماذا أفعل يا بنت الناس؟ هل أنت أكثر فتنة الآن أم ذلك القصر/ البيت/ الذى وضح فجأة تحت عرائش الياسمين/ أو تحت تل رغبتنا؟

سور ضخم كلبى البناء متجهم عاقد حاجبيه ويمدّ بوزه ملويًا بشكل مرعب وصامت، يعلوه بمقدار النصف متر سور حديدى مغروس فى ضمير البناء الحجرى. ربما يكون عاقداً بوزه من الألم؟ كحراب جيوش من قرون بعيدة، تمتد متسلقة على السور الحديدى عرائش الياسمين، وتهب الرائحة القوية فوّاحة من العرائش الخضراء.

لكن هل كانت الرائحة تنبت من ذكرياتك أم من الذاكرة بمجرد رؤية الياسمين؟

كما أحسك أمامى وحولى وقبل تعيينك دون أن أرفع رأسى، فأفسح لك مكانًا فى المشهد على قدّك بالضبط وأحملك ببصرى فتحتلين المكان بالضبط ليكتمل المشهد. كأنما مدينة تنبت وتحتل مكانها بالبيوت، والناس، وفراخها، وشوارعها، ويزول كما البخر الحوائط القديمة، ويلف الضباب المكان وتظهر



وسط الضباب أطراف الأشجار ثم ينزل مطر خفيفٌ، ثم ينقشع الضباب لتجد نفسك فى بلاد أخرى، كأنما هذا المطر وذلك الضباب هو ماء ما قبل الولادة. وأنت على كل من الحالين متكئ على طلل من الوهم، ولا تكاد تجزم أن ما تراه حقيقة أم حلم، ولكنك تلمس الذين يشاركونك الحدث، وعندما يرتج عليك الأمر فيرتج المشهد كأنه على ماء ويتميع كانتقال لقطات الديجتال، فى هذه الحالة تبزغين من الشوارع وتهلين على قلبى روح، وريحان، وجنة نعيم، ولكننى لا أصبر على غيابك فأزعق لك:

لماذا ذهبت؟

تركت الغياب يقول

وكنت أنا ضالع فى الأفول

لماذا تمرّين عارية فى المرايا

وتبقين ذاكرة للوجع؟

رائحتك تغمر المكان ناتحة من مسامك وربما من وجودك، تخرجينها علينا كما يخرج الياسمين لنا رائحته من جيوبه الصغيرة، هل كان يجلس الآن على عرائش خضرته فاتحًا أكمامه البيضاء كفم صغير، كما تجلسين الآن على عرشك فوق السرير بجوارى فى ذاكرتى وأكاد ألمسك؟

ما هذا؟

أحس شيئا حولى، وأحس أنفاسه حول رقبتى وأسمع همهمة.

أضاء المشهد ووضح لا بد أنه هو، فعلاً مضى عشرون عامًا الآن!

تراجعت قليلاً من مكانى وتقدمت فى السنوات إلى الأمام فاكتمل المشهد وضوحًا.

سور حديدى من الجمال والجلال والعزلة يخترق الصحراء الخالية على أطراف المدينة، تلتف عليه بعشق عرائش الياسمين، الحديقة فى شكل هندسى مستطيل متماثل القطاعات ينزرع فى وسطه قصر أثرى أو معبد- ربما بعيدًا أو قريبًا بالنسبة لأشياء أخرى فى المشهد وحسب مكان المُشاهد- وكانت بقايا الملاط/ خلطة من الطلاء/ الساقط من الطلاء يفتح بابًا لخلافات بين الأحجار فتبز برءوسها من ضبط البناء داخل الحائط، كما يفتح بابًا للغوص فى العتمة، النوافذ كبيرة مستطيلة ليست مفتوحة وليست مقفلة ولكنها مشرعة/ مثل السيف المرفوع فوق الرقبة ينتظر إشارة السقوط والقطع / تحس دائمًا أن أحدًا ما خلفها.

فى الجهة القبلية ترقص وتتراص الشرفات والنوافذ فى أماكنها، إلاّ الدور الثانى فإنه حائط مسمط، كأنه جملة اعتراضية فى مسيرة الكلام، ويعطيك إحساسًا من الرعب، والصمت، والمؤامرة، كأنما أُسْملتْ عيون الدور الثانى عمدًا وترك الوجه أعمى بلا عصا، ليحدّق فيك طويلاً فيهتز قلبك من الرعب فتنصرف

من مكانك وتجرى كما تجرى عندما تلاحظ أن العتمة تحدّق فيك وأنت فى الشوارع فى آخر الليل.

قلت ربما استدار الدور الثانى منفرداً وأننى سأجد عيونه فى الجهة المقابلة لتوزيع الحراسة.

درت حول البيت، كان مصمتًا ضربه الصمت فى كل أجزاء جسده كأعمى ممسوح الملامح فتحس فيه ومنه قسوة غير عادية، كأنه كاتم بنفسه فوق ما تحته فلم يمنعه عماه من الحضور والتجلى.

لكن الدور الثالث بكل هذا العدد الضخم من الشرفات والنوافذ كراقصة تظهر كثيراً من مفاتنها ولكن تبقيها فى منطقة الغموض، وكأنما سرق الدور الثالث شبابيك وشرفات الدور الثانى وتركه عاجزًا عن الفرح.

تكاد تسقط فى متاهة البيت والدوران حوله رغم أنه بينك وبين البيت سور حديدى ضخم وحديقة، فتحس أن هذا البيت جاء لك من سنوات قادمة، وربما مقحماً على المشهد فتنكس رأسك وترفعها فترى حوائط الطابق الثانى تحدق فيك بوجهها الأعمى بوقاحة الفرح بعاهته. سيبقى هذا الحائط فى ذاكرتى ليفسد علىّ أشياء كثيرة، ولكن بعد أربعين عامًا سأتخلص منه بوضعه على شبابيك لا أريد أن أرى من فيها سأنقل هذا الجدار الأعمى على تلك الواجهة المرهقة فيعتدل المشهد لى.

بدأت صفحة هذا المشهد تنطوى من أمامى وأرحل بعيداً عن الحديقة ويغيب القصر فيظهر جدى قليلاً، قليلاً من المشهد السابق من تحت الأشجار بينى وبينه نهر دجلة.

هذا الجد الذى كان يتميز بجرمه الضخم والذى كان من عاداته، أن ينام بعد صلاة العشاء مباشرة مع العصافير، ويصحو مع أذان الفجر إن لم يكن قبل الأذان ليخرج من بيته إلى الترعة فيستحم بخلع هدومه ثم الغطس فى الماء البارد صيفًا وشتاءً، ثم يلبس ملابسه وهو يتمتم بدعاء الوضوء ويقف فى المصلى ليصلى الفجر، ثم يمسك بعصاه الثقيلة ويتقدم لابساً مداسه ـ طبعًا ليس حذاءه لأن لبس الحذاء إما يسير بحذاء الآخرين أو بحذاء أفكار هو عبد لها فتحس بعجزك، ولكنه يضع أقدامه فى مداسه ليدوس على أى شخص يفرض عليه رأيًا لا يعجبه، ثم يخرج من المصلى بأولى خطواته ويقف كأنما يتذكر ويهمس بشىء ويتقدم مفتتحًا سيره بسم الله الرحمن الرحيم توكلت على الله، وأفوض أمرى إلى الله إن الله بصير بالعباد، فى هذه الحالة يكون فى تمام الخطوة الثامنة عشر فى طريقه إلى الدّوار متمتماً، إلى أن يصل فيتناول من يد زوجته– ليست جدتى فهذه السابعة فى تعداد زوجاته– الواقفة ألفًا بانتظاره شالية اللبن الطازج المحلوب لتوه، فيشربها على دفعات ثلاث بادئًا بسم الله الرحمن الرحيم منهيًا الحمد لله، طالبًا من الله دوام النعمة.

ثم يسحب قدمه من مداسه ويضعها على السجادة الصوف ويسحب الثانية ويضعها بجوارها ثم يلتفت، فى نفس اللحظة تكون زوجته قد وضعت بجوار الحائط مسنداً من القطن فيجلس متكئًا على



المسند ماسحًا وجهه بكفه، وقبل أن يفتح عينيه تكون قد وضعت الشاليه أمامه عليها كنكة مملوءة بالماء ومدفوسة فى نار القوالح المشتعلة، يطمئن على وجود عدة الشاى والقهوة بجواره رغم أنه لا يشربهما أبدًا، ويمدّ يده بالماشة ليعدل من وضع القوالح التى نامت فى دفء احتراق ما تحتها إلى أن تصلها النار فتحترق، وهو يساعدها على الاحتراق بنقلاته بالماشة كنقلات الشطرنج، وهو يضحك، حتى إذا وضعت زوجته طبقًا كبيرًا من البيض المسلوق الغاطس والسابح فى السمن البلدى السايح، ويتأكد أن العدد ضعف أصابع اليدين، مدّ يده وفعصه بأصابعه غير مبال بسخونة السمن، ثم يمص أصابعه ويتناول من يد زوجته الواقفة بجواره رغيفًا، ماسحًا به الطبق الكبير قائلاً: اللهم أديمها نعمة واحفظها من الزوال، اجلسى.

تجلس زوجته القرفصاء لتصب عليه الماء ليغسل يديه فى الطست والمكبة- الود وده أن تصب عليه الماء وهى واقفة ولكنه يخاف أن يبل الماء ملابسه- عندما أراه أتذكر جدتى التى كانت تجلس دائمًا أمام الباب وتراوغ الموت لتمنعنى من اللعب فقط، وعندما ماتت كنت قد كبرت أكثر من اللازم، وكان اللعب قد صغر كثيرًا عن مقاسى.

بعد أن يكون قد غسل يده يتناول منها قعب القشدة المركزة فيأخذ منه ما شاء ويلحس أصابعه ويفرك يديه فى بعضهما البعض، ثم يقف متناولاً منها القلة ويشرب ثم يناولها القلة ويخرج قائلاً: جهزى لقمة لحين رجوعى.

- مرّة فرد يده لزوجته ليناولها القلة بعد فراغه من الشرب، كانت طرحتها قد وقعت على الأرض فانحنت لتأخذ طرحتها، وكانت يده فى الهواء بالقلة فلم يتناولها أحد، فتركها تسقط على الأرض وطلق هذه المرأة ولم يتكلم فى الموضوع ثانية وتزوج غيرها بعدها بيومين.

كنت كلما مررت من أمام جدتى وهى تجلس أمام الباب، أترك ابنى معها فتسألنى فأبادرها بالكلام:

- ازيك، يا جدة، حلوة؟
- زمن الحلاوة فات.
- أنت أحلى من العسل يا جدتى.
- الله يخليك، صل العصر وتعال بسرعة، لا تلعب.
- آه يا جدة لقد فات زمن اللعب البرىء.

فأتأمل فعل الزمن، يكون جدى قد خرج وترك مكان خروجه وتحركه فراغًا غير مشغول بأحد أو شىء إلى أن يتم تسوية المشهد بمشهد آخر.

* فصل من رواية بنفس الاسم تصدر قريبًا.

غالبًا يكون المرء مغفلاً

◆ فؤاد مرسى ◆

وأنا آت إليك.. تعطل الأتوبيس أمام مستشفى الأمراض النفسية.. كانت أسنانى تعمل بعصبية فى تقشير اللب الأبيض، بينما تحيرنى قشوره التى ملأت راحتى اليسرى بشكل مغيظ ومستفز، دون أن أجد مكانًا مناسبًا لأقذفها فيه، وكنت مترددًا فى إلقائها تحتى، على أرضية الأتوبيس الذى أصر سائقه على أخذ أكثر من حقه فى أجرة الركوب، متحججًا، كالعادة، بغلاء المعيشة والإتاوات المفروضة عليه.

كانت وجوه الخارجين والداخلين من وإلى المستشفى مكدودة، تفترشها جهامة مقبضة، وأجسادهم مضغوطة باتجاه الأرض، يجرجرونها بمشقة.. أعلم أن بالداخل مرضى لا يرغب ذووهم فيهم.. ربما يخافون منهم، وربما يحبونهم ولكن لا يعرفون كيف يعاملونهم، وأعرف أن بالداخل ممرضون وتومرجية يعيشون فى بيوت ربما تكون غير نظيفة، وينشغلون معظم الوقت بحساب المرتب الذى لا يكفى؛ فيضطرون لممارسة أعمال إضافية- تصبح بعد حين أساسية- كأن يبيع أحدهم للزائرين أكواب الشاى وزجاجات المياه الغازية بضعف ثمنها، أو يتاجر فى الملابس الجاهزة ومفارش الأسرَّة بالتقسيط.. أعلم أنهم ربما يتعاملون مع المرضى باعتبارهم أوراق فى دفاتر، لابد أن تكون مضبوطة دائما، بغض النظر عن الحقيقة. أصاب إلى درجة الحكمة من قال إن "الأوراق لا تعكس الحقائق دائمًا".

تحديقى فى الناس والمبنى الكالح المنفر قبض قلبى.. أى كائن هذا الذى وضع قواعد دهان هذه البنايات ونظم إضاءتها، بحيث تظل دائمًا حملاً ثقيلاً على الروح، تجاهد طول العمر كى تتخلص منه لمجرد رؤيته بالصدفة، أو دخوله مرة واحدة.

تركت الأتوبيس بعد أن ألقيت قشور اللب على أرضيته بعنف، عندًا فى السائق والركاب الذين تعاونوا معه لإقناعى بأننى خارج الزمن، لمجرد إصرارى على دفع الأجرة المحددة فقط، وقررت أن أجتاز المسافة الباقية إليك مشيًا.

xxx

طوال الليل وأنا أتصور أننى سأقابلك عند مداخل المدينة فى الصباح، وطوال الليل يتعقبنى كائن غريب يحمل ملامح وجهك، يدخل من كوة مفتاح الباب، ويتقافز فى المكان بفرح غامر.. يتمدد فوق



المكتب واضعًا ساقًا فوق ساق، ثم يختفى فجأة ويظهر من تحت السرير، يرفع طرف الملاءة ويبتسم عندما يرى أنى رأيته، يختفى من جديد وبعد حين أجده خلف أحد قوائم المكتب وفوق أرفف الكتب، ثم فوق الوسادة عند رأسى بالضبط.

طوال الليل كان يشاغلنى، ولا أعرف إن كان هو نفس الأنثى البيضاء الشفافة، المشدودة، الممتلئة بدون ترهل، التى انشق عنها أحد الجدران وراحت تؤدى رقصات باليه على صوت فيروز وهى تغنى:
سلم لى عليه، وبوّس لى عينيه.

ترقص وهالات الضوء تنتشر حولها، حتى صارت هى والمكان فضاء من نور أبيض وهاج، وأنا كالسابح فيه.

طوال الليل وأنا أتصور أننى سأقابلك عند مداخل المدينة فى الصباح، وسنزور معا كل الأماكن التى أجلنا زيارتها من قبل، وفى الصباح لم يكن غير صوتك يقول العبارة التى توقعتها منك وبنفس حروفها:

- جرب أن تمشى مغمض العينين، ناشرًا ذراعيك فى الفراغ.. تاركًا إحساسك يقودك ولن تخسر..

فأخذت أصفر بفمى وأردد مع فيروز:

سلمى لى عليه.. وقل له انى بسلم عليه

حين فعلت ذلك بفرح حقيقى، أطال رجل النظر نحوى بامتعاض واستنكار، ولم أجد مفراً من افتراسه لى غير أن أتكلم معى بصوت نصف مسموع وأحدث حركات غريبة بعينى لأوحى له أنى مجنون، فيكف عنى ويتركنى لحالى، ويطلب لى الرحمة إن كان به بقية من قلب.

×××

لم أرك سوى مرة واحدة منذ عامين، لا أذكر ماذا كنت ترتدين ولا أتذكر ملامحك جيداً، بل ربما كنت قد نسيتك فى زحام الحياة، لم يذكرنى بك إلا خطابك الذى اشتممت فيه حاجتك إلىَّ؛ فسعيت إليك.

– هل تغضب إذا قلت لك إننى أيضًا لا أتذكر ملامحك.. وأننى أسعى إلى مجرد صوت.

– هل ستسمحين لى أن أقبلك حين أراك؟

– دعنا نتقابل أولاً ثم نرى ماذا نفعل.

×××

كانت ترتجف كلما حدقت فى الأضواء الخلفية للعربات وهى تمرق من جانبنا، وكان قلبى يسقط بين قدمى كلما داهمنا الضوء الأمامى لسيارة مسرعة، أشعر أنها تتجه نحوى وتستهدفنى.

أضواء كثيفة البياض من أمام، مثل شمس متوهجة فى ظهيرة قائظة، وأضواء حمراء وصفراء من خلف، تشع فجأة، وبينهما رصيف رفيع كالمسافة التى بينى وبينها، وكانت قد هنأتنى بعيد ميلادى، وحين لمحت فى عينى ذبولاً كانت قد تسحَّب من داخلى وبدَّل ملامحى، اقترحت أن نتجول فى الشوارع ونتفرج على الناس وهم يمشون فى خطوط متعرجة، بخطوات غير مضبوطة؛ فيبدون أشبه بالسكارى، لا نتوقع حركاتهم التالية ولا ردود أفعالهم.

قلت:

– الزحام يستفزنى.. تعالى نلوذ بالكورنيش لعل فيه جديداً.

مقاعد الكورنيش المشغولة بالأحبة لم تسمح لنا بتحقيق رغبتنا فى التأمل، وعيون السيارات الأمامية والخلفية، أرجفت قلبى مرة بعد مرة، وجعلت جسدها ينكمش ويرتعش، وفجأة ضحكنا بهستيرية، حتى بكينا..

لمحت دموعها دون أن تلمحنى؛ فقلت:

– ماذا بك؟

صمتت وراحت تتابع خطوات قدميها، ثم سبقتنى بخطوتين وأخذت تحدث الفراغ:

– الجو شديد البرودة، يذكرنى بحالى بعد أن تبترد العلاقات وتصبح عادية ومألوفة، وكل ما حولى لا يسمح لى بأن أكون أنا.. كل شىء يتغير بسرعة لا تستوعبها الروح.. وأنا أشبه طفلة ترفض أن تكبر.. وأبى على خلاف دائم معى ,لقد خرجت اليوم رغما عنه، بمساعدة أمى.. بالطبع تعرف ماذا يعنى أن تبيت فتاة خارج البيت.

تعرف: لقد فعلت الأعاجيب من أجل أن أراك اليوم.. مراوغات وأكاذيب وخدع لا أعلم عاقبتها، مع ذلك وبمجرد أن رأيتك اشتقت لأمى وأبى وللبيت.. تعرف.. لقائى بك أصابنى بحالة غريبة؛ فلا أنا بالواقفة أو القاعدة، ولا الطائرة أو النائمة.. وبدون مفاجآت.. علينا دائمًا أن نعد أنفسنا لأى شىء فى هذا العالم.. سامحنى لو اختفيت فجأة، على أمل الحديث فى التليفون.

وبينما تودعنى قالت:

– لا تفكر فيما قلته.. إنها مجرد شجون فجرها لقائى بك.

وزفرت بارتياح، ثم أردفت:

– أووووه.. كم يثير هذا الشىء داخلنا من حكايات.. على فكرة.. ميرسى أوى على اليوم الجميل ده.

المغتصبة

◆ أمينة زيدان ◆

يحكى أن امرأة عاشت لفترة طويلة من الزمن مخطوفة ومغتصبة. الرجال الذين حملوا أدواتهم وسعوا للمغامرة لم يكونوا قد رتبوا للأمر هكذا. كانوا قد اتفقوا فيما بينهم على أن الاغتصاب فعل مثير ويستحق التجربة. وذلك بعد أن شاهدوا فيلماً مدبلجاً.

كانت الخطة مبنية على أن يتصيدوا امرأة ويغتصبوها معًا وينتهى الأمر. ولما جربوا الفعل راق لهم وانتشوا به أيُّما نشوة، وكأنهم لم يشعروا أنهم ذكور قبل هذه التجربة.

وكان من الصعب عليهم المغامرة بسمعتهم إذا ما اكتشف أمرهم وهم يحاولون اصطياد امرأة أخرى. وربما لاتكون بقيمة المرأة التى بحوزتهم، فهى تثيرهم أكثر بمقاومتها التي لا تتوقف، فقرروا الإحتفاظ بها، حتى إذا حملت قالوا:

"لا بأس فمعاشرة الحبلاوات أمر يناسبنا ويلقى منا هوى!"

كان وجود الأطفال حافزًا فى كل مرة تحاول الهرب، وكان معوقًا، حتى أنها أُنهكت تمامًا ولم يعد بها قدرة على المقاومة. أصبحت لا تشعر بشىء. ولم يعد يشغلها أن تحفظ شكل الرجل الذي يعتدى عليها لكى تصفه لأول شرطى تعثر عليه، كما أنها رأت أن الاستسلام يمنحها الوقت والهدوء النسبي الذى باتت تحتاج إليه لكى تقوم برعاية أبنائها. فهي كانت ترى أن لا ذنب اقترفوه يجعلها تغضب عليهم. قد لا تعرف أبا لهذا أو ذاك أو تلك ولكنها تعرف أمهم. ليست هى الموجودة معهم الآن. بل هي من كانت قبل حادثة الاختطاف.

كانت تحاول تذكر عدد السنوات وهى تراقب السقف وتفكر فى أنها ابتعدت كثيرًا عن نفسها التي كانت، ولم يتبق بداخلها غير الصبر الذى ضاق بها.

الأبناء الذين كثروا حولها أصبحوا يكبرون بسرعة، والمكان ضاق بهم. وبدءوا يتوقون للخروج، حتى أن كبيرهم عبّر عن ذلك صراحة، وصرخ فى وجهها:

"أريد أن أخرج من هنا!"

ساعدته على الخروج وقالت له:

"عد لكى تخرجنا من هنا!"
ولكنه نسى! صدمته الحياة التى لم تحك له أمه عنها شيئًا. الألوان رآها وكأنما يراها للمرة الأولى.
الابن الثانى خرج بدوره ليبحث عن أخيه ولم يعد.
الثالث كان أحيانًا ما يصطدم بجسد غريب فى طريقه لقضاء حاجته، وحين يسأل أمه تقول له: "أنت تتوهم! أنت تفتقد وجود الناس!"
كما صدق أن الصراخ والصفعات والبكاء الذى يسمعه فى الليل كان بسبب عفريت يسكن حجرته الموصدة دائمًا. وهذا العفريت هو من يحبسنا هنا؟ يتساءل الفتى ويجيب العفريت:
"نحن رهائن ننتظر من يفتدينا!"
المقامرون أيضًا كانوا يكبرون وينشغلون، مما قلل متعتهم بالمغامرة التى قامروا لأجلها بأشياء كثيرة، فيقول أحدهم:
"وكأن الواحد يغتصب جثة!" ويرد الآخر بقوله:
"لم يعد الأمر ممتعًا"
وطلب أحدهم أن ينسحب، فلم يقبلوا.. الاتفاق كان واضحًا منذ البداية. أن يبقوا معًا حتى النهاية.
"نهاية؟ إمتى النهاية؟ مش باقى غير نورثها لعيالنا!" قال الرجل العقيم الذى كان مرتاحًا لإدراكه أن أحدًا من أبناء المرأة لا يمت له بصلة، أما الآخرون فلم يعترف واحد منهم بإمكانية أن يكون أبًا لأى من الأطفال الذين كانوا يتجنبون رؤيتهم.
الولد الثالث بات يفكر فى معنى الافتداء الذى تتوقعه الأم. فنهض من نومه متجهًا الى غرفتها! دق الباب، حتى فتحت له وقال:
"أنا ذاهب!" ولكن حظ الابن الثالث خاب بعد أن مرر رأسه وكتفيه وذراعيه من بين القضبان، فحشر بسبب كبر حجم بطنه الذى أصبح كالبالون المعلقة. والأخوات كن عن قرب يشعرن بالحقد عليه، لأنه سد طريقهن الوحيد للخروج.
وفى انتظار أن يفقد بعض الوزن قضى الولد أيامًا وليالى على نفس الوضع، لا يتناول إلا القليل من الطعام، واليسير من الماء! لم يكن يعرف وهو على هذا الحال؛ ينام، ويستيقظ لينام! لم يكن يعرف أنه يواجه مشكلة جديدة.
أدركت الأم أن الولد قد وصل إلى مرحلة البلوغ، وأن عظامه تتمدد، حتى أن بطنه الذى ضمر نفد، وحشر مرة ثانية بسبب عظام حوضه.
إزداد قلق الأم وأصبحت غير قادرة على التركيز. فلم تفهم لماذا بدأ الرجال فى التعامل معها بلطف



غريب على ماعهدته منهم! وكان كل واحد منهم يوسوس فى أذنها بأنه منحها أجمل سجون العالم، ومنحها أطفالاً كالملائكة، لن يضطروا لمعاركة الحياة بالخارج! وكلام من قبيل ضمان غفرانها إذا ما قدرت فى يوم.

لم يلحظوا غياب الولدين، ولم يروا الثالث، العالق بين الداخل والخارج، يتسلى بالإنصات.. كان يُسرب ما يسمعه لأخواته البنات اللائى أحببنه، حتى تمنين لو ظل هكذا حتى لايغادرهن! وكن فى هذا شيطانات، حيث بدأن بتسريب الطعام له دون علم الأم التى كانت حريصة على إفساد محاولاتهن!

الرجال أصبحوا يستجوبونها كثيراً عما تقوله عنهم للأطفال، وهى تؤكد أنها لا تقول لهم غير ما يقولونه لها.. كاد أحدهم أن يصل إلى مكان الولد الذى أخفته بستارة، صنعتها من ثوب قديم كانت ترتديه حين وقعت حادثة اختطافها، وكان يتذكر أنه رأى هذا القماش من قبل. ولكى تصرف نظره بعيداً عن النافذة الوحيدة التى تسمح بدخول الهواء وأشعة الشمس، بدأت تسرد تفاصيل الحكاية، وكأن ذاكرتها عادت إليها للتو، وكان جسمها بهت!

الستارة التى كانت مصنوعة من طبقتين تنسدل على الفتى، لتحيطه من كل جانب بشكل دائم.. كانت بها فتحة بحجم حبة العين، يرى منها الفتى السماء والطائرات والطيور فيحسدها وهى تعبر به!

وشم وحيد*

◆ سعد القرش ◆

سكن النداء. تجنب وحيد أن يهمس بحروف كلمة »وحيد ?«ونسى اسم المرأة التى لا يعرف غيرها هذه الحروف فى مصر المحروسة. داعبه الحمار، وحك خشمه فى حجره، ولم يستجب له وحيد، وأزاح رأسه بظهر يده، واتهمه بخذلانه أمام الغريب، ولكنه استجاب ليدين تحملانه من تحت إبطيه، ورفع يديه جناحين، وحط فوق الحمار، وغفل عن النبوت.

تهادى وحيد فوق الحمار. حاول أن يتذكر ما يحفظ من القرآن، مستعيداً تمايل زملاء أبيه عند القناة فى الإسماعيلية، وهم يقرأون القرآن فى بعض المساءات، ويدعون الله أن ينجيهم من عذاب الآخرة. أحصر بمائه، وآلمه ذلك، وحنا عليه أبوه بقطعة حلوى، وترنمت نساء فى بلد لا يعرف مكانه بغناء يتمنين فيه للمختون حياة عامرة، ويميز من بينهن وجه عمته عائشة. كلهن داعبن خديه، وقبلن جبينه، وهى وحدها داعبت ما بين فخذيه، وتجاهلت أباه يحيى، ونادت عمه إدريس وجده عامر، وقالت لأبيها إن التباهى بنسل آل عمران لن ينقطع. ثم رضيت عن يحيى، وأنبأته أنه لا فضل له ولا كرامة إلا إنجاب وحيد.

وحيد؟ كان قد اقترب من مئذنة الجامع، وأعاد نطق اسمه، وتعرف إلى نفسه، فحمد الله الذى أعاده إليه.

نوى زيارة الحسين. كان منجذباً إلى الجامع، لكن المسافة لا تنقص، والمئذنة تدنو كأنها فوق رأسه. شغلته ملابس زاهية ترتديها بنات مكتحلات، تلمع ضفائرهن فى الشمس، ومفرق الشعر خط مرسوم بعناية فى منتصف الرأس. أما النساء فيغطين رؤوسهن بمناديل لا تستر الشعر الذى يستجيب للنسيم، من تحت طرح سود شفاف. قابله الخارجون من صلاة الظهر، وقال إنه سيزور الحسين، ويقرأ الفاتحة ترحماً على روحه، وروح أبيه. ثم رأى أن يؤجل الزيارة، ويذهب إلى عمه، وسوف يدعوه إلى طعام يسد به جوعه، ثم يأتى وهو مطمئن للصلاة والزيارة وقراءة الفاتحة على أرواح الموتى. شغله خاطر، وسأل نفسه: هل يذهب إلى عمه؟ وكيف يذهب إليه وهو لا يعرف أين يقيم؟ ولعل البحث عنه يطول، ولا يعثر عليه إلا فى يوم آخر. غضب وكاد يقسم ألا يصلى، ولا يدخل الجامع. واستقبل الباب، ورأسه معلق



بالمئذنة وفوقه سماء الله، كان معاتباً لا يفارقه طعم المرارة: «كيف تعذبنى وأنت قادر على أن تقول للشيء: كن فيكون؟ لا أطلب معجزة، لم لا يكون عمى أحد هؤلاء الخارجين من صلاة الظهر، ويرانى فيعرف أننى ابن أخيه؟ أكلما اقتربت من هذا المكان باعدت بينى وبينه؟».

صمت واستغفر. سمع امرأة تنادى طفلها: «يا وحيد»؟ فارتدت إليه روحه، وتأكد له أنه ليس وحيداً فى المدينة، وتذكر هند.

شم وحيد رائحتها. التفت بحنين مفاجئ ولم يجدها. ندم كثيراً، وغضب من نفسه، لقسوته عليها، واستهانته بها. بحث عنها فى عيون الصبايا، وطاف مجذوباً حول الجامع. لم يكن مثل وجهها وعينيها وجه ولا عينان، وكلما رأى امرأة فى مثل قوامها، سارع وسبقها وأدار لها وجهه، فيصيبها رعب من نظرته الحادة. كاد يتعرض للسباب، واستخار نفسه، وأعاد الطواف متشمماً رائحتها التى لا يمحوها

الاغتسال. لم يسأل أحداً من أين يأتى كل هؤلاء؟ رجال ونساء وأطفال، كيف تتسع الساحة أمام الجامع لخلق كثيرين، يزيد عددهم على من يعيشون فى طول البلاد وعرضها، من أوزير إلى القناة والإسماعيلية؟

كان يحتفظ بوضوئه. لم يدخل الجامع، متعللاً بالحمار، ولم يندم. اقترب أمله فى مقابلة عمه، وترك الحمار عنده، ثم العودة للصلاة والشكر لله، والاعتذار للحسين. سحب الحمار، ووقف أمام أول وكالة للعطور، وأغمض عينيه، ليهتدى إلى رائحة تشبه ما ينبع من شعر هند وجسدها. مد قدماً واحدة، وسأل البائع:

– أسأل عن الحاج إدريس بن عامر، جاء للمحروسة قبل ثلاثين سنة، ومعه أخته عائشة وامرأته حكمت وابنه عمران.

تبسم الرجل. أكمل وحيد قائلاً إن إدريس كان معه ابنته صفية وزهور ابنة أخته عائشة. ألقى وحيد كلامه فى وكالة العطور بسرعة، جملة واحدة، كأنه يحفظه ويخشى أن ينسى منه شيئًا. أسف الرجل على سخريته من وحيد، وكاد يخرج إليه، ويمنحه صدقة. قال إن كثيرين فى المدينة يحملون اسم إدريس، وهو لا يعرف أيًا منهم.

كاد النهار ينقضى ولم يقض الله حاجته. هبت ريح ما بعد العصر، وآلمه الجوع، ولم يسمع من أى تاجر فى الشوارع المحيطة بالجامع ما يطمئنه. قبل الانصراف من أمام المحل الأخير، فاجأته هند. كانت تسحب الحمارة، وتهارش الحماران فى غير خشونة.

طمأنه حضورها. لكنه أراد أن يسألها عما إذا كانت تتعقبه، وقال له التاجر وهو يشير إلى هند:

– تشبهك .

حدجه وحيد ببصره. كان فرحًا بها، فلا يعرف فى المدينة أحداً، وقد مضى النهار، ولم يفكر أين يبيت، ويجهل الطريق إلى دارها. هز وحيد رأسه للرجل الذى حيره حياد الشاب، وسأله:

– أختك؟

ظهرت من خلف الرجل امرأة. لم يبال وحيد من تكون، لعلها زوجته أو ابنته تساعده فى تجارته. رأتها هند من فوق كتف وحيد، فأكلتها الغيرة، وضايقها أن يظل وحيد ساهماً. تقدمت خطوة، وأجابت الرجل:

– أنا امرأته.

وجم وحيد. أخرسته جسارتها عن أى قول. تساءل: كيف اهتدت إليه؟ ولماذا تدعى أنها زوجته وهى لا تعرف من يكون الرجل؟ هل تظنه عمه إدريس؟ لم تكن حاضرة حين دخل وحيد وسأله، فهل حسبته عمه وأرادت اقتحامه، لتنتسب إلى عائلة؟

مد وحيد كفه إلى كتفها. لم ينظر فى وجهها، فأزاحت يده بشمم، وهمت بالرجوع. وأجاب وحيد:



- امرأتى، نعم هى امرأتى.

لحق بها وحيد. كانت نافرة، لا تريد أن تسمعه أو تراه.

- تنكرنى يا وحيد؟!

كانت ثائرة. لم تعطه فرصة ليقول إنه كان مشغولاً ومهموماً بسؤال الرجل عن عمه إدريس، فلم يسمع سؤاله عن هند، ولا كانت مستعدة إلا لسماع اعتذاره عن إنكاره لها، والوقوف فى الساحة أمام الجامع، والاعتراف بها زوجة. فى حيرته لم يفكر وحيد إلا أن يقول:

- أنا ...

واجهته. كانت ملامحها قاسية، ليس فيها شبه بتلك الحنون التى عرفها. أمرته بحزم:

- طلقنى يا وحيد.

لم يفهم. أراد أن يضحك، لكنه خشى مزيداً من غضبها، واستفهم:

- أطلقك؟

لم تطق النظر فى وجهه. قالت له وهو يمشى بمحاذاتها، والحماران خلفهما، إن هذه الساحة فى كل صباح تجيبه. لم يفهم، وهى شرحت له أن الباعة يسعون هنا إلى الرزق مع طلوع النهار، يبيعون طيوراً ليس بينها طائر لا يطير، وأسماكًا ليس فيها سمكة لا تعرف السباحة، وحيوانات أعجمية ليس فيها حيوان يعرف الكلام.

زادت حيرته. أدهشته طلاقة لسانها: من أين لهذه الصغيرة الصامتة بمثل هذا الكلام الذى لا يعرف معناه؟ أوضحت أنها سمعت من أبيها، ومن المرأة العجوز، أن المرأة الحرة التى تنام فى حضن رجل لا تكون إلا زوجته.

لم تدع له فرصة للكلام. قفزت بخفة فوق الحمارة، وهمزتها فانطلقت، وتركته فريسة لعتمة المساء.

■■■

غابت عن عينيه هند. لم يصدق أن تغضب وتثور، ولا تنتظر منه رداً. أيقن أنها فى مكان ما فى الساحة، تنظر إليه وتراقبه، وتختبر قدرته على الاستغناء عنها، أو رغبته فى التمسك بها. اعتلى الحمار المستكين، ودارت عيناه فى الاتجاهات كلها، بحثًا عن امرأة فوق حمارة. التف حوله بعض الناس، وهو غافل عنهم، ونادى: «يا هند»؟وأتاه رجل بطفلة تائهة، ظنها ابنته، وسأله عما إذا كانت هذه هى هند.

هبط وحيد. انحنى رأسه على عنق الحمار، وكان جائعًا، وتشوش عليه أمره، والحمار لا يجيبه، ولا يطمئن قلبه، وهو يريد أن يستوثق أنه حمار، فلا شىء يدعوه لتصديق ما يراه ويعيشه. ليلة واحدة مع هند أنسته عمراً من العناء، ولكنها هى الأخرى تتسرب هاربة كأنها حلم، كما كان الرجل الذى استقبله قبل أن يدخل المدينة، إذ آواه وأذهب عنه الحزن، وبشره بالفرج القريب، ضاربًا المثل بمحاورات الجن

وإبليس عن سليمان الحكيم. فهل يذهب إلى هند، لتقول له العجوز إن هذه الدار تسكنها الجن، فكيف تتسع لملاك؟

مالت الشمس وحجبتها البنايات. أيقن وحيد أن التعلق بخيوط الشمس الغاربة فرصته الأخيرة، ولا يضمن بعدها ألا يسرق حماره، ولعله هو نفسه يسرق ويذهب به مجهولون إلى مجهول. أعطى ظهره للجامع، ونظر إلى السماء، وأفرغ نفساً عنيفاً يحيك فى صدره. حسب غضبه وهمساته لم تصل، وفكر فى اعتلاء المئذنة، ليكون وحده، قريباً من ربه يسأله: أى ذنب ارتكبه أى من أهلى تريدنى أن أكفر عنه؟ لو أحصينا ما ظننتنى قد نسيته سيكون لى حق، سترجح كفتى. الجد عامر مات فى حريق أوزير، والعم إدريس والعمة عائشة وأولادهما تقرفوا فى البلاد، وأبى يحيى لم يعصك يوماً، ولا غفل عن ذكرك، ورحل غريباً، ولا أعرف متى أرجع إليه، وأنقل رفاته إلى أوزير، لتستريح روحه. أكلما منحتنى قبساً من رحمتك، توهتنى مرة أخرى؟ بعد كل نعمة أنسى عنائى، ولكن النعم تسرع إلى زوال مثل زوال شمسك التى إن ذهبت وأنا ضال، فسأترك الحمار يشقى من بعدى، وألقى بنفسى من فوق المئذنة، فهل ترسل لى ملاكاً ينقذنى من الموت؟

- ادخل يا بنى. صل، يذهب الله همك.

استمسك بالحمار. لم يعد يثق بأحد، ولا يضمن ألا يكون هذا الواعظ محتالاً.

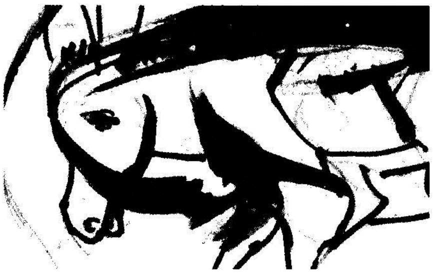
طمأنه الرجل:

- صل يا بنى، وحمارك فى أمان. اربطه جنب الجامع.

ركب الحمار ونخسه. لم يرد على الرجل، ولا صعد المئذنة. وضع الحذاء أمامه، وضرب الحمار، ولما بلغ طريق القلعة، لم يعرف إلى أى مكان يذهب، وقد نسى أين تقع دار هند. لم يكن الحمار معه ليتجه وحده إلى هناك، كما فعلت حمارتها أمس.

أرخى للحمار العنان. أغمض عينيه، لكى يرى شتاته، وضياع امرأة كانت بين يديه. ثم ضرب الحمار الذى وصل بعد ساعة إلى المكان نفسه، فى الساحة أمام الجامع. همزه مرة أخرى، واستحث ذاكرته واستفزها، مستعيداً كيف سارت الحمارة، حين كانت المئذنتان على يمينه، والقلعة أمامه، ثم مالت إلى سكة ضيقة، فى نهايتها دار أمامها مزود. فرح الحمار وأسرع، حين شم رائحة الحمارة، وقد تراقص رأسها، وازدردت طعاماً.

وقف وحيد غير بعيد. نادى: »يا هند ?«ولم يجبه أحد. كان حبل الحمار فى يده، والحذاء فى اليد الأخرى، ثم انتعله. قالت له فى الصباح إنه حذاء سيدها رحمه الله، قدمته إليه عوضاً عن حذائه المفقود وهو يطارد اللذين استهدفاها فى المقابر، ولم يجد حرجاً فى أن يخبرها أنه لم يلبس حذاء من قبل، ورأت تشقق قدميه، واحتضنتهما، وأدهشه ذلك، فلماذا لا ترد عليه؟



– افتحى يا هند.

أعاد النداء بصوت عال. خرجت إليه امرأة، وسألته عمن تكون هند التى يناديها، قال إنها زوجته. لم تبال به، ونصحته أن يبحث عن زوجته فى مكان آخر، فليس فى هذه الدار امرأة اسمها هند، لا زوجة ولا أرملة. توسل إليها، ونادى:

– يا هند، قولى لها، أنا وحيد.

ظنته المرأة لصًا. حذرته، وأمرته بالانصراف قبل أن تصرخ وتستغيث.

– هند امرأتى يا خالة، ادخلى واسأليها.

– اسحب حمارك، وامش من هنا أحسن لك.

سحب الحمار. بعين قلبه رأى هند فى النافذة أو فوق السطح، لا يطاوعها كبرياؤها على أن تجيبه، أو تناديه ليعود، ولا تدرى ماذا تقول للمرأة العجوز التى أحكمت إغلاق الباب، وسألتها هند عن السائل، وأجابت المرأة:

– مجنون.

تلكأ قليلاً. لم يأته من الدار نداء ولا همس، ولا قوى على الرجوع أو إمالة رأسه إلى هناك. ثم روعه صراخ المرأة قادمًا من مكان عال:

– رجع المداس يا حرامى.

انطلق بالحمار. خشى أن يسمعها أحد، فيمسك بخناقه، ويأتى آخرون يجاملونها ويوسعونه ضربًا، وشكر البهيم الذى عرف طريق الرجوع إلى الجامع. هده التعب والغضب، وأراد دخول الجامع لينام. لم يكن يعرف متى يستيقظ ويخرج إلى الحمار، ولا يضمن ألا يسرق. سحب الحمار، وضرب حجارة الساحة بقدمه، ولعن أشباحًا وركلهم، حتى انفلق مقدم الخف، وأطل منه إبهامه، وقد نبع منه دم. على بعد خطوات، لاح له ضوء خافت.

رأى قهوة لأول مرة. حكى له أبوه عن أوزير فى مجدها، لما كانت تزينها قهوة بحرية أمام بوابة سيدى سالم، باتجاه سمنود، يجتمع فيها الساعون للرزق مع الشروق، ويعودون إليها للسهر فى المساءات، وقهوة قبلية أقل جلبة تناسب كبار السن. أغلق منصور القهوة البحرية، وشيد مكانها برج مراقبة، ثم أزال الثانية. خفتت أنوارهما بالتدريج حتى انطفأت، مع انكسار نفوس الأهالى. انجذب وحيد إلى رواد القهوة القريبة من جامع الحسين كأنهم أهله.

طافت عيناه بملامحهم. كانت أعينهم تفيض سماحة وطيبة، وليس معه مال ليطلب شرابًا، ورأى الائتناس بدفء المكان، ولجاجة رواد بالهم خال، نفضوا همومهم على باب القهوة التى لا يظهر لها باب.

ارتكن إلى حافة مصطبة القهوة. لف حبل الحمار على يده، والحذاء فى حجره، واستسلم لنوم عصى.

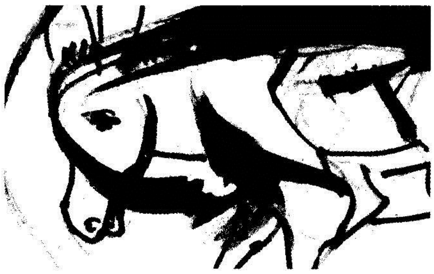
أغمض عينيه، وتأبى النعاس أن يريح بدنه وقلبه مشغول بهند، وألح عليه طيفها، وضرب رأسه بنعله، فاضطرب الحمار وتراجع، وجذب يده، فانكفأ وحيد، وانتظر مصيراً مخزياً لا يقل عما آل إليه أمر أبيه، وقد ظل نحو ثلاثين عاماً، هى عمر ابنه، نادماً على عصيان أبيه عامر، وتجاهل دعوة أخيه إدريس إلى النجاة من حريق أوزير. قال له أبوه إن الدنيا تأتى للعبد مرة واحدة، فى هيئة نصيحة، أو امرأة، أو مركب للنجاة. آمن أن هند ليست إلا ملاكًا، أرسلها الله لتعويضه عن دنيا يختبره بها، ويرى كيف يشكره على هديته، لكنه تنكر لها، وبخل بها على نفسه. اغترف منها ليلة واحدة، وأدار لها ظهره. لا تبقى النعمة فى يد جاحد، لا يعرف كيف يصونها، ولو كان مؤمنًا. سأل نفسه: لماذا لم يفكر فى هذا الأمر قبل الارتكان إلى مصطبة القهوة؟ هل يذهب إلى العطار الذى سأله «أختك؟» وكان متوجساً، وهى بجرأة أجابت «أنا امرأته». هم بالذهاب إلى ساحة الحسين، ومن هناك يستطيع الوصول إلى وكالة العطور، لكنه تردد، وخاف أن يقول له الرجل إنه لم يره من قبل، ولم يسأله عن أحد، ولعله يخبره بأنه زاره فى الصباح، ولم تكن معه امرأة، وساعتها يسهل عليه أن يصعد المئذنة، ويترك روحه فى السماء، وتهوى ريح شهر برمودة بجسده فى مكان سحيق، إلى أرض ليس لها قرار، وليس على فاقد عقله حرج.

■■■

أيقظه أذان العشاء. كان صوت المؤذن نديًا، حمله مع ارتداد النداء من البنايات والخلاء، من جوار المصطبة إلى المئذنة. خيل إلى وحيد أن صلاة العشاء أذن لها قبل ساعة، وأن وقتًا طويلاً بقى على أذان الفجر، إذ يعلو ضجيج الناس فى القهوة، ورجح أن هذا الأذان لا يدعو الناس إلى صلاة، وإنما يخصه ويستهدفه وحده، ولا يسمعه سواه، وإلا كيف لا يستجيب هؤلاء لنداء ربهم؟ أم أن المدن وسكانها، كما حكى له أبوه عن جده عامر، لا تحب الله الذى تؤمن به القرى؟

لام وحيد نفسه. كيف يخطئ فى حق الحسين؟ ألم يكن من الواجب أن يبدأ بزيارته قبل أن يفكر فى أى شىء؟ أوصاه الرجل، الذى ليس كمثله إنسى على مشارف المدينة، بقراءة الفاتحة فى حضرة الحسين، والاستجابة لنداء بصيرته. هتف لنفسه أن الغشاوة انكشفت، ونوى الذهاب للصلاة، وزيارة الشهيد الراقد فى الجامع، وتقديم الاعتذار إليه. فك حبل الحمار، وطواه على رقبته، وأعطى القهوة ظهره، وهمس: السلام عليك يا حسين، يا زهرة شباب أهل الجنة، وعلى والدتك الزهراء وأبيك الإمام سلام الله، لا يرضيك أن أتغرب فى البلاد، وأنت الذى يعرف الغربة، وكم تغربت، حتى كانت مصر المحروسة دار القرار، وسط أحبة يباهون بك، فهل أطمع أن تحل على بركتك، وأعثر على عمى إدريس؟

خطفت عقله فكرة. هاجس عابر أنساه ذكر الله والصلاة والحسين، أن يكون عمه إدريس، لأى سبب، غير اسمه، وحمل اسمًا جديداً، ليتخفف من وطأة أوزير وسيرتها، أو ليتقرب إلى الباشا ورجاله، ولعله درس فى الأزهر، ثم أوفدوه إلى بلاد الروم التى عاش فيها زمنًا، ورجع منها بزوجته حكمت، وعلم وافر



بهر الناس وأولهم أبوه. فى بلاد الترك، بلغه أن والى مصر لما أرسل ابنه الكبير إبراهيم باشا للإغارة على الحجاز، كتب إلى الصدر الأعظم لاستصدار فتوى شرعية من علماء الأزهر، بعدم جواز الحج، لأن ابن سعود، مستقويا بأنصاره من أتباع ابن عبد الوهاب، استولى على الأقطار الحجازية. لم يسأله أبوه: هل ألغى الباشا الحج فى ذلك العام؟ أم خذله السلطان فى بلاد الترك؟ لكن الذى تأكد لوحيد أن المؤذن أوشك أن ينهى الأذان، وأنه عقد العزم على الصلاة والزيارة، مضحياً بطبق من الكشك.

تناول الطبق بيديه. تشممه وتذكر هند، وقال: »الله ?«وأعاده لصاحبه حتى يرجع من الصلاة، فسأله:

- أى صلاة؟

رد وحيد باطمئنان:

- العشاء.

- صلوها من زمان، وأنت فى سابع نومة متكوم من الجوع.

لم يصدقه وحيد:

- خلينى براحتى. وطبق الكشك عندك أمانة.

- والحمار؟

ساوره قلق. هل يحتال عليه هذا الرجل المجهول بطبق كشك، ليأخذ حماره؟ ولكنه جائع، ولا يحتكم على مال، والحمار نفسه لو شم رائحة طعام لسارع إليه، ولن يقوى على منعه، فليأخذ الطعام، وليترك الحمار مع الرجل، وليذهب لزيارة الحسين، ثم يفعل الله به ما يشاء.

طمأنه الرجل:

- كل صحن الكشك، واشرب قهوتك، واسهر هنا، وخل الزيارة لبعد صلاة الفجر.

سخر منه وحيد:

- لتسرقوا الحمار؟

رد جاداً:

- لو عايز أسرقه، ما منعنى مخلوق.

- وكم تطلب فى الأكل؟

جاراه الرجل:

- تقصد الأكل والقهوة والبيات؟ قدرها أنت.

مد وحيد يده. أمسك حبل الحمار، وسأله:

- عايز الحمار؟

لم يتأكد للرجل استخفاف الشاب به، وأجابه:

- لا أنا عربجي، ولا أنت تستغنى عنه.

تحاشاه وحيد. شخص بصره، وسمع الحسين يناديه، وخجل أن يتلكأ هذه المرة. طرح حبل الحمار فوق رقبته، وخلع نعليه ومضى.

لم يقل الرجل شيئًا. أزاح بقدمه حذاء وحيد بجوار وتد، وربط الحمار. ثم عاد الشاب صامتًا مغلوبًا، وانطفأت فرحته، وعاجله الرجل:

- قلت لك: »كل الكشك ?«والصباح رباح.

كسف أمله. هل يرفض الحسين استقباله، ويعاقبه على تراخيه فى الزيارة؟ قال له الرجل إنه ناداه، وأخبره أن الجامع مغلق، ولن تفتح أبوابه إلا قبيل صلاة الفجر، ولم يكن وحيد مستعدًا لسماع أى كلام يؤجل لقاء الحسين. تناول الطبق على استحياء، ورواد القهوة يتثاءبون، ويواصلون الرحيل، والرجل وراء النصبة يراقبهم، ويحصى نقوداً تصلصل.

اقترب من وحيد وسأله:

- تشتغل عندى؟

بوغت وحيد. أجاب عن سؤال برئ بسؤال مترفع:

- قهوجى؟

هز الرجل رأسه بالنفى. قبل أن يطمئن قلب وحيد، أوضح له:

- صبى قهوجى.

لعن وحيد أباه. لكنه التمس المعذرة، وإن رأى أباه مذنبًا فى حقه؛ إذ خذله حيًّا وميتًا، وجعله مهانًا، لا يرقى إلى مكانة منصور القهوجى وأبيه خادم الجد عمران، بل صبى قهوجى، وقرر ألا يبوح لعمه إدريس بهذا الأمر، حتى يترحم على يحيى، ويقرأ لروحه الفاتحة، ولو شايعه لاعتدل ميزان الحق فى أوزير، وظل السيد سيداً، والقهوجى قهوجيًّا، لكن يحيى تقاعس عن نصرة إدريس، ولولا رحمة الله لالتهمته نار لم تبق على أحد.

انفجر وحيد ضاحكًا. دمعت عيناه، ودهش الرجل الذى استفهم:

- اتفقنا؟

- نشهد سيدنا الحسين أولاً.

استوثق وحيد من مقابلة عمه إدريس فى صلاة الفجر. ساعتها سيعطى الرجل ثمن طبق الكشك وقهوة لم يعدها له بعد. وفرح الرجل بما ظنه موافقة، ودعاه للنهوض، والذهاب معه إلى دار المؤذن، ليفتح لهما الجامع، ويزور الحسين، ويشهده على الاتفاق.

انشرح صدره لفكرة الزيارة. لم يأمل أن يرى عمه فى مثل هذا الوقت، وسوف ينتظره حتى صلاة



الفجر، ويسأل عنه الإمام، ولعله يكون هو نفسه الإمام، وإذا فاتته الإمامة، فسوف يلفظ اسمه بصوت عال ليجيبه، أو يدله عليه أحد.

انتحب وحيد أمام قبر الحسين. لاذ بباب المقام، وعلا نداؤه:

- يا ابن بنت النبى، يا ابن بنت النبى.

اقترب المؤذن. لم يبال به وحيد، واصل لومه بانفعال لصاحب المقام، وابتعد عنه وهو غير راض:

- والله ما يرضيك أبداً.

■■■

خاصم وحيد آل البيت. كف عن زيارة الحسين، وعمته رئيسة ديوان المساكين والمظلومين السيدة زينب، وعلى زين العابدين، حتى صلاة الجمعة كان يؤديها على استحياء من القهوجى. راقبه كثيراً، وتبين له أن الشاب عبوس، لا يتهلل وجهه حين يضع الطلبات لرواد القهوة، ولا يبادلهم حديثًا، لا يبدأ الكلام، وإذا رد فبكلمة واحدة »لا «أو »نعم ?«أو ببضع كلمات محايدة. أوضح له الرجل أن هؤلاء ينفقون أموالهم فى القهوة ليس على ما يتناولونه، فما أكثرها فى بيوتهم، حتى الجوزة والحشيش، وإنما يأتون للتسرية عن أنفسهم، جلاء للهموم عن قلوبهم، والتماسًا لبعض من مزاح ومباسطة لا يجدونها مع زوجات لا تتسع صدورهن إلا للنكد.

دفع وحيد الاتهام عن نفسه:

- اسألهم، والله ما نكدت، ولا قلت كلمة تغضب أى مخلوق.

- قلة الكلام نكد.

لم يكابر وحيد:

- البشاشة تنسانى.

حزن الرجل من أجله. أشار إلى ركن قصى:

- خليك هناك، عند النصبة، تجهز الطلبات، ولا تختلط بأحد.

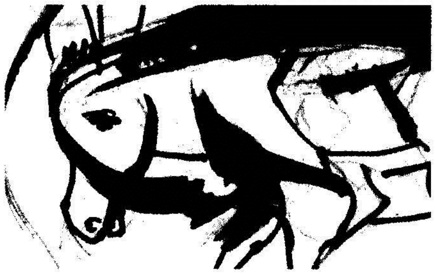
استراح وحيد من وجوه يشعر أصحابها بأنه يستعلى عليهم. رفض الاستجابة لدعاباتهم، وهم يعرضون عليه، فى ممازحة واضحة، شراء الحمار. لم يلمح فى يد أحدهم بندقية، ولا فى جيبه مسدساً، فيبادله بالحمار، ولا يجرؤ على التصريح بحاجته إلى مثل هذا السلاح، لا هو يملك ثمنه، ولا يمكن أن يبوح بعوزه. خيل إليه أن عيونا تتفرس فى ملامحه، يوشك أصحابها أن يفصحوا عن أنفسهم، ويصيحوا فرحين بالغنيمة، وتسليمه إلى رجال أفندينا. أمرته نفسه كثيراً بإلقاء الأكواب، أو الجوزة المتوهج جمرها، فى وجوه رواد القهوة، فتكوى بها جلودهم، ويقتلونه فيستريح، بدلاً من اشتراكهم فى التواطؤ عليه، فى لعبة طالت كثيراً، تختبر قدرته على الصبر، حتى الحسين والسيدة زينب وبقية أهل

البيت لم يكفهم ثلاثون عامًا من تجرعه العلقم، ويعمدون إلى إهانته وابتلائه، ويوعزون بذلك إلى القهوجى. ألا يكون هو نفسه عمه إدريس، وابنه عمران هو الشاب الذى يقدم الطلبات بابتسامة مدربة، يستدعيها إلى وجهه، قافزة بما يشبه الصدق، يشعر كل زبون أنها تخصه؟ هل يريد عمه أن يستوثق أن أخاه يحيى أنجب رجلا يليق به أن يحمل لقب الحاج عمران؟

وهند؟ هل اتفقت مع الحسين والسيدة زينب وعمه على امتحانه، لتعرف إلى أى مدى يمكنه أن يعيش من دونها؟ رضى واطمأن لذكرها، هى إذن قريبة منه. استبشر بطيفها، ثم انقبض صدره، وهو يستعيد كلامها، لعل سيدها وابنه هما عمه إدريس وابنه عمران، والمرأة العجوز هى عمته عائشة. ألهذا استدرجته، ليحدثها عن أوزير؟ وسألته: »متى ترجع إلى أوزير؟.«

-رحمتك يا رب.

قالها صارخًا. ظنوه ممسوسًا، واجتمع حوله نفر، ونثروا حوله أدعية وآيات قرآنية لطرد الشياطين، والتودد إلى الجن ألا يمسوه بأذى. عجبوا أن يحسبن الشاب على أبيه، لم يعرفوا أنه أبوه، ضج مرددًا: »حسبى الله ونعم الوكيل فيك يا يحيى، سامعنى؟ ?«سألوه من يكون يحيى، فأوضح أنه يحيى بن عامر، ضحك بعضهم، واكترب البعض الآخر، ولم يبال آخرون سألوه بسخرية أنهم لم يعرفوا يحيى حتى يحدثهم عن عامر. قال إن يحيى أبوه الذى يمقته؛ فلولا أن عصى أمر جده عامر لصار فى أوزير عمدة، لا يقل عن أفندينا نفسه، تضعضع جسده، ومد إليه أبوه يده، وطمأنه أن عمه إدريس قريب منه، وعليه أن يتعب أكثر فى التماسه، ولو فى مجلس الباشا، وفى اللقاء به مسرة للقلب، ومحبة تكفى العالمين. رفع يده معترضًا: »إلا الباشا قاتلك.«اشتعل قلبه غضبًا على أبيه المتخاذل، وذكره بأن الذى يتحدى رجال الباشا، والباشا نفسه عند القناة، لا يصح أن يتنازل ويرضى بحياة رغدة فى مصر المحروسة، ويتخلى عن ثأره، ولو نالته سيوفهم وبنادقهم، من أمام أو من خلاف، بعد نيل مراده. دمعت عينا يحيى وسأله: »ترضى لابنك الموت قدام عينيك يا وحيد؟ ?«استنكر وحيد السؤال، ومن أين له بدار أو امرأة، حتى يكون له منها ابن يخاف عليه، أو لا يخاف؟ لكن سؤال أبيه أتاه بهند تخايله، حملها إليه على بساط الكلام تخطر فى مشيها، وهى تسحب الحمارة، وتهمس مداعبة شفتيه بطرف سبابتها: »وحيد.«الحروف هى الحروف نفسها، عند أبيه جافة، تمر على حر شهر أبيب، وتصبح خشنة، تلفح أذنيه، أما مع هند فحروف اسمه تتأود، وتتمايل مع نسمات شهر توت، إذ الخريف فسحة للنفوس، ودموع لأوراق تسقط من أعالى الشجر، ولكن حروف اسمه لا تسقط من فم هند، بل تصنع حبلاً من نسيم يصل شفتيها بأذنين تسمعانها بإصغاء، ولا تريدان سواها. تمنى أن تميل وتمنح أذنيه قبلة، ولو خاطفة، أن ترف لتغسل ما أصاب روحه طوال شهور الفراق. لم يعرفها أحد. أغمض وحيد عينيه، وتشمم رائحة تهبط من



ضفيرتين تمتدان وتدين من جوار أذنيها إلى حيث يرقد، وقرأ حنان عينيها، وحين أزاحت البرقع، روعته صفرة وجهها، وإن ازداد جسدها امتلاءً.

اطمأن الحاضرون إلى أن بينهما علاقة. سأله القهوجى:

– تعرفها يا وحيد؟

فأجاب بزهو:

– نعم، امرأتى.

حسده عليها. لكنه فوجئ بها تقول:

– لا، هو طلقنى.

أصابه إحباط. من الإعياء لم يستطع النهوض، ليخلو إليها، ويسألها عن إصرارها على تبديد صوابه، إذ لم يعجبها أن ينكرها ولا أن يعترف بها، وهو لا كان زوجها حين صمت عن سؤال العطار، ولا طلقها كما تقول للناس. حاول الجلوس، ورأت أنه يستعد لتقبيل يدها، وإشهاد الناس أنه يريد أن يردها إن قبلت، وهى انشغلت باحثة عن الحمارة، وكانت تتحكك بالحمار المقيد بجوار القهوة.

سألها القهوجى عن وجهتهما. أشارت إلى السماء، وقالت:

– لا ملجأ لنا غيره، نقعد فى القهوة والصبح يفرجها.

عرض عليهما حوذى داراً صغيرة. قال إن بها غرفة وباحة، مقابل الحمارين. هى وافقت، وهو نظر إليها ولم يعترض، وهمس القهوجى إليه:

– تعودت وجودك يا وحيد.

شد الشاب على يده:

– والله ما أنسى فضلك.

طلب إليه التوسط لدى المؤذن فى زيارة الحسين. شكرته هند، بضغطة يد، على المفاجأة. وفتح لهما الجامع فى منتصف الليل.

* من رواية (وشم وحيد) تصدر قريبا عن الدار المصرية اللبنانية.

عهد قديم

◆ أحمد أبوخنيجر ◆

- أنت لسه ما غيرت.

اعتدلت جالسًا، وأنا أحاول استعادة هدوئى، قلت وأنا أتحاشى النظر إلى وجهه: لحظة. ودرت معطيًا إياه ظهرى، أخرجت جلبابًا من الحقيبة، ورحت أفك أزرة القميص، بينما عينى تجرى على الرسوم والكتابات التى على الحائط فى مواجهتى، رسوم باهتة كأنها خرجت من عقال تاريخ مفعم بالحكايات والأساطير، كتابات متعرجة ترحب بالزائرين بين زهور ونخيل وطيور بعيدة، وكان رجل يرتدى الحرام يقود جملاً، يضرب فى صحراء متجها للحج، تتجلى فوقه آيات من الذكر الحكيم، الرجل يرفع يديه للدعاء، لا أدرى لماذا شعرت أن الرجل تائه فى الصحراء، ويبتهل أن يخرج سالمًا منها.

اقترب منى حسين، وربت على ذراعى، كأنما يستعجلنى، أو يريد الاطمئنان أنى بخير، عدت من الرسوم، وشعور خفيف يعترينى بخطأ تواجدى هنا.

أدخلت ذراعى فى كمىّ الجلباب، وكان بأساور وأزرة وياقة رفيعة، حين قررت القدوم لم يكن لدى جلباب واحد، فمنذ غادرت لم يعد لى حاجة بها، هكذا نزلت فى رحلة للبحث عن جلباب، تفاجأت وأنا أرى الأنواع المختلفة للجلابيب، كلها خليجية وصناعة الصين وماليزيا وجنوب شرق آسيا، رحت أسأل عن الجلباب المصرى ذى القب الواسع والكمين العريضين والجيب الصغير على الصدر، كان الباعة ينظرون لى باستغراب وخفة، بعضهم كان يرد علىَّ متسائلاً: دا إيه؟! ولم يكن بد من الرضوخ، وفى الشارع أخذت أرصد الجلابيب التى يرتديها الرجال، وجدتها: سعودية، كويتية، سودانية، باكستانية. ولم يكن هناك أى تواجد لذلك الجلباب المصرى المحبوك على الجذع والواسع عند القدمين، وتساءلت: هل انقرض المصرى؟!

سويت الجلباب على بدنى وأنا أشعر بأنى محشور فيه، رحت لحسين الواقف على الباب يكلم الجالسين فى صالة الديوان، الضحكات تأتى واضحة محملة بالدخان الذى يعبق الصالة، تقدم يسبقنى ثم وقف على العتبة وقال بلهجة استعراضية: أيها السادة.. أخيراً.. أقدم لكم حسن أبوعلى. وأنحنى مفسحًا الطريق لى كى أخرج.



انطلقت الضحكات وعرفت على الفور من الموجودين بـالخارج، خرجت لأجد الأحضان المشرعة لاستقبالى، تساءلتُ: متى أخر مرة تجمعنا فيها؟

دفعة ٧٨.

كنا أحد عشر ولداً وثلاث بنات: كريمة ونادية وحياة وسيد وعلى وناصر وأبو خنيجر وعبد السلام ومحمد وحسن وحسين وأحمد وجمال وصبرى. الذين بقوا من أصل عشرين ليدخلوا امتحان القبول فى نهاية العام الدراسى 1978 /1977م. بعد ست سنوات من التواجد الإلزامى داخل المدرسة، وخارجها بين الحقول والدروب والبيوت الضيقة والمتقاربة.

سنفقد خمسة عقب الخروج من الامتحان، ولدين والبنات الثلاثة، الولدان بسبب الرسوب، أما البنات فلعدم وجود مدرسة إعدادية بالبلدة، الأمر الذى كان يلزمنا بعبور النهر يومياً للذهاب للمدرسة الموجودة فى البلدة المقابلة لنا، على الجانب الشرقى للنهر، وأيضا بسبب تزويج البنات، فخلال عامين ستتزوج اثنتان منهن: نادية وصباح. أما كريمة فسوف تتزوج ونحن ندخل المرحلة الثانوية.

تسعة أولاد يقطعون الرحلة يوميًا عبورًا للنهر، منضمين لمن سبقوهم فى المرحلتين الثانية والثالثة، يشاكسون الريس جمعة ومن يبدله فى المعدية، يحدونا أمل غامض فى مستقبل ربما يكون أفضل، نتخلص فيه من العذابات اليومية التى نمر بها، السبعينيات فى أفق احتضارها، والثمانينيات تهب برياحها الثقيلة والطويلة، هذه الرياح ستدفع بسبعة منا نحو المدينة، أسوان، لاستكمال تعليمنا، أما الاثنان الآخران فسوف ينضمان لرفيقيهما السابقين؛ عبر التسرب والرسوب، إلى أعمال الزراعة والصيد والتجارة، كل حسبما هو مقدر له.

ثلاثة للدبلومات الفنية: الصنائع، التجارة، والزراعة، وأربعة للثانوية العامة، ثم الشتات النهائى فى الجامعة، فسوف يذهب حسين للمعهد العالى للخدمة، وأبو خنيجر لكلية العلوم، وأنا سأتورط فى دراسة التاريخ، وصبرى فى كلية التربية، وانفرط العقد، لكن بقى الاتفاق السرى بيننا، نحن دفعة 78.بأن نجتمع عند أى مناسبة تخص واحد منا.

تزوج الجميع وأنجب، فيما عداى، كنت أتتبع أخبارهم، أحيانًا وكلما تيسر، كأن يأتى حسين لزيارتى، ثم رويدًا بدأت هذه الرغبة فى الهموم تدريجيًا، لم يكن هو يحكى من نفسه، وأنا لم أعد مهتمًا.

(المجموعة كلها، فيما عدا صبرى، والبنات بطبيعة الحال.)

عبد السلام: أبو الدفع.

سيد: والله زمان يا خوانا.

ناصر: ما تكبروناش يا جماعة.

محمد: لسه فاكر نفسك عيل.

ناصر: أمال إيه.. أنا أصغر واحد فيكم.

جمال: وعشان كدا بت الحاج محمود رفضتك.

(تضحك المجموعة)

ناصر: أمها السبب.

حسن: أنت لسه برضه عايز تتجوز على مراتك.

جمال: ويبطل ليه.. أهى جعجعة.. لكن بدون فعل..

ناصر: اصبر.. وبكره تشوف.

أحمد: هولسه ح يشوف.. ما هو عنده اتنين.

حسين: وماشى فى التالتة.

(يتعالى الضحك، بينما يتعالى دخان السجائر والشيشة يغمر المكان بألفة محببة، يخرج حسين)

على: وأنت يا عم الحج.. مش ناوى ولا إيه؟!



حسن: لما ربنا يريد..
محمد: يا عم العمر بيفوت..
على: إيه يا فنان.. مالك ساكت يعنى؟
سيد: تلاقيه بيفكر فى قصة يكتبها.
أبو خنيجر: لا أبداً.. بس مبسوط إن إحنا متجمعين زى زمان.
حسن: وإيه أخبار الكتابة..
أبو خنيجر: الحمد لله.. ماشى الحال.
ناصر: يا أخى ما تكتب حكايتنا إحنا.
محمد: وهو إحنا لينا حكاية.. وأنا معرفهاش.
(يعود الضحك مرة أخرى، بينما خجل يعترى أبو خنيجر، فيربت حسن على كتفه)
عبد السلام: فاكر يا واد.. يوم لما جانى المغص.
أبوخنيجر: لا مش فاكر..
عبد السلام: إحنا رحنا عندكم البيت.. وأمك عملت لى حرجل.
على: كنا فى سنة كام؟
عبد السلام: كنا فى رابعة.. والأستاذ محفوظ هو اللى كان بيدينا.
جمال: الله يرحمه.
حسن: هو الأستاذ محفوظ..
محمد: من سنتين.
ناصر: الفاتحة لروحه يا جماعة..
(يرفع الجميع أيديهم لقراءة الفاتحة لروح مدرسهم، فى عز الهمهمات تنطلق رنات موبايل، يسرع صاحبه، محمد، ويخرجه من جيبه، ينظر للرقم فى الشاشة، ويقوم مبتعداً وهو يضعه على أذنه، بينما يدخل حسين من الباب.)
حسين: خير.. بتترحموا على مين يا جماعة.
(يمسك بالضلفة الثانية للباب، المغلقة، ويشد الترباس، ليفتح الباب على مصراعيه)
المجموعة: آمين.
(يمسح البعض أيديهم فى وجوههم وعلى صدورهم)
جمال: الأستاذ محفوظ.
حسين: الله يرحمه.. كان نعم الأستاذ.

ناصر: مش هو بس.
على: ولما مش هو بس.. سبت المدرسة ليه؟
حسن: دا موضوع تانى.. كلهم كانوا علامات فى حياتنا.
على: طبعاً.. الأستاذ حسين.. والناظر الشامى.
جمال: وسيد آدم.. وعبد العال.. وسعدون..
أحمد: سعدون لا.. ما درسلناش.. كان بيدى اللى بعدينا.
عبد السلام: وعبد العليم..
سيد: عبد العليم.. أنت لسه ما حرمتش.
(تضج الصالة بالضحك، وخجل طفيف يرتسم على محيًا عبد السلام، يعود محمد وهو يضع الموبايل بجيبه، فتنهال التعليقات)
ناصر وعلى: يا موبايلاتك..
محمد: إيه.. ما كل واحد فيكم موبايله فى جيبه.. وبعدين دا شغل.
جمال: ماشى يا شهبندر التجار.
محمد: لم لسانك عنى يبتاع الصير.
سيد: وأنت يا بو على.. نوع موبايلك إيه.
ناصر: تلاقيه زى الكل.. نوك..
حسن: معنديش.
(من الباب المفتوح يدخل شابان يحملان صينيتين فوقهما الطعام، أنزلاهما فوق الحصر الملونة المفروشة وخرجا.)
حسين: يلا يا جماعة على ما قسم.
سيد: نعم.. قسم إيه..
ناصر: يا راجل النهار ده فرح بتك.
محمد: لا..لا وكمان حسن معانا.. شوف من أمتى.
حسين: طيب.. بس أنزلوا.
(التفت المجموعة حول الصينيتين.. بينما ولدان يقربان أكواب الماء المثلج ويزودان الأطباق التى فرغ منها الطبيخ).
× عبد العليم.
زياط وغبار متصاعد وشمس ملتهبة تغمر حوش المدرسة، والفسحة فى وقت ذروتها، العيال وقد



فرغوا من تناول كسر العيش المغموسة أو الخالية فى طبيخ الأمس، واندفعوا نحو اللعب.

سرب طيور يرفرف عائداً للعش، وصياد يتربص لقنص المفلتة والبعيدة عن السرب، يتطاير الضحك مع احتدام المطاردة والمراوغة؛ ومدرسان يقفان فى ظل الحائط الطينى ليمنعا أى تشاجر أو تعدٍّ قد يقع بين العيال، وليفرضا الهيبة والنظام على جو الفسحة.

يخرج الناظر من حجرته، ويمد يده يقبض على ذراع أقرب ولد إليه، كان عبد السلام طائراً يفر هارباً من شبكة الصياد التى توشك على الإمساك به. يرتعد عبد السلام وهو يرى اليد الغليظة قابضة على ذراعه، وعلى بعد خطوة خلفه، يتجمد أيضاً سيد، الصياد.

الجو صيف خانق، والمرايل على اللحم، العرق يكسو الوجوه المتسابقة، وقبل أن تفكر يد فى مسحه قبل أن يدخل فى العيون، يسمع الولدان صوت الناظر الحاسم: روح قل لعبد العليم.. الناظر عاوزك. ويفلت الذراع النحيل من براثنه.

ينطلق عبد السلام غير مصدق، ويتبعه سيد على بعد خطوة، يجريان نحو المدرس، الواقف فى آخر الحوش، مستنداً فى الظل على درج خشبى، يريدان الانتهاء من هذا الطلب المباغت، والتافه، ليواصلا المطاردة.

بنفس الفارق، خطوة، وقف عبد السلام أمام الأستاذ، ودون أن يأخذ نفسه، اندفع قائلاً: يا عبد العليم.. الناظر عاوزك.

وقبل أن ينطلق لنطاق الطيور التى تنتظر عودته، كى تحقق نصرها الحاسم على الصياد، جاءته الصفعة، حادة وقوية، جعلت الكل يقف، وينظر تجاه الوجه الذى تلقى الصفعة ليجده قد تكوم منكفئاً على الأرض، وارتفعت المريلة معرية مؤخرته السمراء، وصوت المدرس يهدر: يا كلب.. أنا بقول لأبوك يا عم حسنين.. وأنت جاى تقول.. عبد العليم.

سكون قهرى حط على فناء المدرسة للحظة، قبل أن تبعث بعض الضحكات من منظر المؤخرة التى تضربها الشمس بقسوة، فى نفس الوقت كانت دمعة حارقة تنزل مختلطة بعرق عبد السلام الذى أصبح بارداً.

أول من تحرك سيد، الذى لم يعد صياداً، انحنى ليرفع صديقه من على الأرض ويغطى عرى مؤخرته، طاوعه عبد السلام وهو يدارى وجهه بكم المريلة المتسخ، وما إن وقف حتى عدا بسرعة نحو باب المدرسة المفتوح، ولم يعد.

رقبتي سوداء

◆ دعاء زيادة ◆

بينما كان الجميع مشغولين، نبتت فى جباههم الآلاف من علامات الاستفهام والحيرة، ورغم تصرفاتهم وحركتهم السريعة المتوترة إلا أننى رأيت فى أعينهم كل الاجابات.

هكذا بدوا لى منذ أن أتيت إلى هذا المكان بلا إرادة منى ولا رغبة.

وحدها هى التى لم أستطع رؤية جبينها. منذ وصولها اختارت أن تجلس فى الزاوية البعيدة، واضعة رأسها فوق ركبتيها دون أن تتفحص المكان وكأنها لا تبالى!

كل ما أردته أن أسكب قصتى فتهدأ هذه الرمضاء وسط ضلوعى، ذهبت إليها ولم أنتظر منها أن تجيب سلامى، أشحت الغطاء عن رأسى وقلت لها: "هل تعلمين أننى امتلكت لسنوات رقبة سوداء، وأن هذا السواد لم يختف إلا بمجرد وصولى هنا؟!"

ضحكتُ بصوت عالٍ رغبة منى أن أخدش سكونها أو أن ترفع وجهها فقط، لكنها لم تفعل، فأكملتُ حديثى ولم أبالِ:

"منذ صغرى والجميع يمتدح بياض رقبتى، حتى أننى كنت أتعمد وضع الكحل الغامق داخل عينى، لكنهم جميعًا كانوا يلتفتون لرقبتى الطويلة البيضاء.

بعد قصة زواجى- التى كانت عن حب- وجدت نفسى وحيدة لا لشىء إلا لأن زوجى أراد أن يكون له أطفال، واشترطت عليه الزوجة الجديدة أن يطلقنى، وقد فعل!

أمضيت بعده بضع سنوات أتجاهل فيها عبارات الأسى وجمل المواساة الجاهزة وأيضًا المديح حول جمال رقبتى.

ذات مساء، سقطت حقيبتى أمام إحدى المجمعات وانفرط كل ما فيها على الأرض، بسرعة وخجل للمت المتساقط من أشيائى، ثم أسرعت فى الذهاب.

بعد ساعات اتصل أحدهم يخبرنى بأنه عثر على هاتفى المحمول وبطاقة هويتى، وطلب منى أن أرسل أحدًا لاستلامهما، تعثرت فى عبارات الشكر ثم أغلقت الهاتف.

مرت أيام ثم أتى صوته، كان يتأكد من وصول الأشياء، طالت مكالمته، وطال انصاتى له وغمرت



وجنتى ظلال حمراء و ابتهاج عجيب لم أبحث له عن تفسير.

تكررت الاتصالات وتطورت للقاءات عديدة بين المقاهى والفنادق. الغريب أنه لم يمتدح رقبتى، لم يكن يهتم بغير الحديث معى وببعض الحميمية التى تطورت لاحقًا.

لا أعلم عدد سنوات معرفتنا، كل ما أشعر به أننى لا أستطيع الاستغناء عنه، وهو كذلك، لكن تأنيب ضميرى كان يزداد وأيضًا يزداد سواد رقبتى.

طبيبى بعد أن أفلست كل حيله ولم يجد حلاً لإخراجى من هذا الهاجس، (رقبتى سوداء) هكذا أراها، أرسلنى إلى طبيب نفسى، بالطبع لم أستطع إخباره عن علاقتنا، لكنه كان يتمتع بذكاء مكنه من أن يلمح أننى أخفى سرًا.

ذات مرة، أخبرنى أن أتخلص مما أخفيه بصدرى، أن أتحدث معه أو مع من أثق، أو أطلب المسامحة إن كنت ارتكبت ذنبًا قديمًا.

ليلتها لم يهدأ لى جفن، كانت أهدابى معلقة بأطراف الأرق ولا

ترف، كأنها خُزت بمسامير، وكنت أفكر في هذا السر، لم أستطع أن أتجاهل صوت ضميري، وتطور سواد رقبتي، كلما مررت بأصابعي فوق ما علق بها من سواد، يأخذني الغم والبكاء لمناطق بعيدة، أجدني فيها وحيدة وبكامل الحزن.

لم أعرف سبيلاً لتهدئة ما علق بصدري من شوك السؤال، أريد أن أعود كما كنت، برقبة بيضاء، ولا أريد خسارته!

عند الصباح لم أستطع أن أتحكم في مشاعري، فأدرت قرص الهاتف واتصلت بزوجته أم عبدالله. رويت لها كل شيء، وأنا أبكي وأرجوها أن تغفر لي وله، وألا تعارض وجوده معي لساعاتٍ قليلة في الاسبوع.

لم أستغرب صمتها وردها المحترم الهادىء، لقد كانت عاقلة جداً كما كان يحكي عنها.

أتت لزيارتي مرات، كانت تتحدث معي عن كل شيء ما عدا زوجها- اهتمامنا المشترك- كنت أشعر بالضآلة أمامها، فهي صاحبة الحق، وأنا امرأة الظل، لكنني كلما تحسست بياض رقبتي، كنت أشعر السعادة تفيض بي.

ذات مرة، وبعد أن خرج من عندي مباشرة، وجدتها تدق الباب، شعرت بالحرج الشديد كوني أقابلها بملابس النوم، لكنها تعاملت معي بدبلوماسية، وربتت فوق كتفي بحنان بالغ وقالت أنها ستحضر الشاي إلى أن أبدل ملابسي.

كان آخر كوب شربته، بعدها وجدت روحي هنا، وجسدي هناك، ولا أعلم متى سيزورني مرة أخرى ليكتشف موتي. من المؤكد أنه مشغول بأولاده، ربما لن يستطيع أن يذهب إلى هناك فسوف تشغله عن زيارتي حتى يتعفن جسدي ويكتشفه الجيران!

يا الهي، إلى متى أظل هكذا، ملقاة، وحيدة، بلا روح؟!

شعرت بها تهز رأسها، وكأنها تبكي معي، تسرب الدفء من يدها لظهري، ثم رفعت رأسها وهي تزيل عنه الغطاء، لم أستطع أن أتمالك نفسي وصرخت:

أم عبدالله!

وبرقبة سوداء؟!"

المثقف والثورة
المبدع والقوائم السوداء.. وأدونيس

◆ الدكتور المتوكل طه ◆

قلنا في سياق سابق إن ثمة تحالفاً والتحاماً عميقاً وطبيعياً بين المثقف والثورة، ولا يمكن للمثقف أن يستحق هذا اللقب ما لم يكن منحازاً كلياً، ومن دون شروط، للشعب ولقضاياه، في مواجهة كل الأعداء، وهذا لا يرتبط بوقت محدد أو بزمن الثورة، بقدر ما ينحاز المثقف دائماً لشعبه وتطلعاته، منشغلاً بأمرين على الأقل: أولهما الاصطفاف مع الناس دون تردد أو تبرير، وثانيهما أن يعبّر بإبداعاته عن روح الناس وأحلامهم. وأعني بالمثقف هنا كل من انشغل أو اشتغل بالإبداع دون إغفال لأي صورة من صوره.

ولعل المثقف الذي كان، قبل ربيع الثورات، محاصراً من السلطة والأحزاب ورجال السياسة والدّين والمتطرفين، قد تمّ امتصاصهُ واحتكاره من السلطة التي تمارس كل أشكال الترويع والإجهاض والاستلاب. بمعنى أنه يتم إجهاض المثقف بوضعه في قوالب من الرتابة والتقنين، كما يتم إلزامه تحت وطأة الوظيفة، والسعي إلى لقمة العيش، والخوف على وظيفته، كما يتم فرض الصيغ السياسية والاجتماعية والفكرية عليه، ليؤمن بها ويتبناها ويقوم على تعميمها.

غير أنني أرى مع الكثيرين أن ثمة ثلاث ثقافات: ثقافة سلبية، وأخرى تشاركية، وثالثة مُبادِرة، ويكون المثقف أقرب إلى المبادِرة والتشاركية عندما يجترح إبداعه وهو على مسافةٍ بعيدة من كل السلطات السياسية واللغوية والفكرية الجاهزة والمُعدَّة سلفاً والمبذولة. والمثقف العربي الذي عاش دون روافع وقوانين تحميه وفضاء حُرّ يناضل حتى يتحقق هدفه، ذلك لأن الإبداع هو الأرض الأخيرة التي يمكن أن يحلم عليها، ويتطلع ليرى مبادئه وتطلعاته على طريق التحقّق والحضور.

ويكون المبدع أقرب إلى الحرية عندما يواصل دوره في الاصطفاف مع الناس والتعبير عنهم، أي أن الإبداع هو الحرية، كما يقولون. أما إذا توقف المبدع عن مهمتّه، فإنه يتوقف عن الحرية، ويدخُل في عتمة العبودية، أقصد عبودية الواقع المحكوم بقبضة النظام.

والمبدع عموماً هو الذي يتمتع بصفات ثلاث: أُولاها حمولته المعرفية، وثانيتها وَعْيه القادر على جعل هذه المعرفة إبداعاً، وثالثتها أنه صاحب ضمير ينحاز إلى قضايا البشر

وهمومهم وتطلعاتهم.

وفي كل ثورة تدّب بين النظام القمعي وجمهور الشعب من البديهي أن يقوم المبدع، بصفاته العليا، بالوقوف مع الناس دون سؤال.

لهذا يبدو مُستغرَباً عندما يصطف المبدع مع النظام، لأن المبدع، هنا، يفقد الجانب البدهي والتلقائي والطبيعي لمتطلبات موقفه، ويكون المبدع هنا، أيضاً، إمّا خاضعاً للترغيب أو الترهيب، بمعنى أنه يكون قد تم شراؤه أو إسكاته بالقوة وتهميشه.

وإذا تمت عمليه شرائه، فإن المبدع يكون قد فَقَد الركيزة الأهم من مواصفاته وهي "الضمير"، وبغيابه يفقد صفة الإبداع، لأنّ محتوى إبداعه يكون مزيفاً وغير حقيقي ومخاتلاً ومرائياً، أو تنفيسياً في أحسن الأحوال. أما إذا تم تكميمه وملاحقته، وخَضَع، فإنه يكون قد فَقَد إحدى أهم صفات الإبداع، وهي القدرة على المواجهة والاختراق والنفاذ والتحدي، وهي الجسارة العقائدية أو الشجاعة الفكرية والتجاوز.

كما أن انحياز المبدع مع أهله وجمهوره لا يكون مجرد تعاطف، بقدر ما هو موقف راسخ ومبدئي وحاسم، وفي كل الأحوال.

■■■

وللثورة ما قبلها وما بعدها، وأثناء فورانها وحمأتها المتصاعدة، بمعنى أن الحراك ما قبل الثورة يقوم به الجمهور بمكوناته ومؤسساته، بما فيها المبدع وغيره، وهنا تتم المرحلة الأولى من عملية الفَرْز، وغالباً ما يكون المبدع الحقيقي الشجاع قد اصطف، في هذه المرحلة، مع الثورة، وهي في إرهاصاتها الأولى، لأن هذا مكانه الطبيعي ودوره المُنْتَظر منه، لأن الجمهور ينظر إليه كصاحب طبيعي لهذا الدور، وليشكل رافعة وموجّهاً ومسانداً وشاحذاً ومسْتَقطباً للجمهور، وهنا يكون المبدع طليعياً، يكرّس هذه الصفة لنفسه، ويستحقها بجدارة. أما مَنْ يتخلّف من المبدعين في هذه المرحلة –ما قبل اندلاع الثورة، فإنه يكون أقرب إلى الانتهازيين الخبثاء والمتسلقين الجبناء.

أما المبدع في مرحلة الثورة وخلال تفجّرها، فيكون في مرحلة فَرْز جديدة، لأن الأمر لم يعد تنظيراً واتخاذ موقف كلامي أو تضامن مجاني، بل انخراط مباشر وحميم في الثورة نفسها، جنباً إلى جنب مع كل الناس، وبما يتميّز به المبدع من قدرات مختلفة.

فإن كان موسيقياً، فعليه أن يعزف للثورة، وإن كان شاعراً، فلينشد لها، وإن كان ممثلاً، فليجعل الساحات مسرحاً له ولجمهوره، تعميقاً لعلاقته معهم وانصهاره بكل تفاصيلهم.

وهنا لا يجوز الاكتفاء بما اتخذه من مواقف نظرية قبل الثورة، وإلاّ فإن المبدع سيبدو بوجهين، أو أنه يسوّق كلاماً دون رصيد، وأنه سقط في أول امتحان عملي.

إن الثورة ديناميكية، وتتوالى فيها مراحل الفَرْز، وقد يسقط خلالها بعض مَنْ انخرط فيها، وهنا تكون الثورة حجّة عليه وليست له، ومهما كانت ذرائع سقوطه وأسبابها.

وفي المقابل، وفي مراحل متقدمة في الثورة، وعندما تهلّ بشائر انتصارها، يبدأ، هنا، تساقط القوائم السوداء، وأعني أولئك الذين قفزوا من سفينة النظام المنهار إلى سفينة المنتصرين وقوارب الثورة.

أما مرحلة ما بعد الثورة، فما أكثر أولئك الذين خرجوا من الجحور والصمت المشبوه، وراحوا يدّعون الكثير غير الحقيقي، حتى لكثرة هؤلاء لا تكاد ترى المبدعين الحقيقيين أصحاب الموقف الشجاع.

ولعله من الطبيعي، كردّة فعل لها علاقة بالشعور بالألم، أن تبدأ القوائم السوداء وقوائم العار بالظهور، وتتضمن أسماء

أولئك الذين كانوا يُنافحون عن النظام المنهار-المنحلّ، أو كالوا الاتهامات الشيطانية للثائرين. وربما لا تكون هذه القوائم مكتوبة ومسجّلة، بقدر ما تبدأ في صدور العامّة من الناس الذين أحسّوا بخذلانٍ من أولئك الذين صنع الناسُ نجوميتهم ومجدهم الساطع، وهنا يستعيد صاحب الشيء بضاعته، بمعنى أن الشارع هو الذي توّج هؤلاء المبدعين، وعندما تخلّوا عنه وخذلوه، قام واسترجع تاجه الناصع، لأن الإبداع عملية تبادلية، فيها طرفان، هما المبدع والجمهور.

إن قيم الثورة نبيلة، وتتعاطى مع القوائم السوداء وقوائم العار ليس بروح الانتقام، وإنما بروح الفَرْز، وكأنها تقول لهؤلاء: لقد وضعناكم على القمة، لكنكم لم تحافظوا على شرف البقاء في الأعالي، وبهذا فإنكم تنتمون إلى مرحلة ذهبت وولّت، وستذهبون معها، وعليكم أن تخلوا هذه القمة للمبدعين الذين نجحوا في الامتحان، بعيداً عن الانتقام والاتهام.

وهناك في صفحات التاريخ، من حقّ التاريخ نفسه أن يسجّل سقوط المتخاذلين.

وبهذا المنطق، فإن هذا الفرز الذي أنتج قوائم عار وسوداء لا يعتبر نوعاً من المكارثية أو تفتيشاً في الضمائر.

والثورة هي تعبير عن الضمير الجمْعي الذي يعبّر عن موقفه تجاه الفنان والمبدع والمثقف الذي تخاذل، ما يعني أن المجتمع والجمهور والثورة ينظرون بأهمية وقداسة إلى المبدع، لهذا يطالبونه بموقف واضح، لما له من تأثير ولما يُعلّق عليه من آمال وتطلّعات.

ولننتبه إلى أن الوعْي الجمعي أثناء الثورة هو وعْي مميّز، ويختلف عنه في الحالات النمطية والرتيبة، لأن الوعي في الحالات العادية قد يكون موُجّهاً أو مُضلّلاً من الإعلام أو غيره، ولكن في مرحلة الثورة يكون الوعي نابضاً حيّاً حُرّاً ويقظاً، وبالتالي فإن الموقف الذي يعبّر عنه ليس تفتيشاً في الضمائر، وإنما فرْز يمتلك الحقّ بالردّ الحاسم الخالي من المجاملة أو الوسطية أو التبرير، أي أن الوعي الجمعي من حقه أن يردّ على أولئك الذين شيْطنوه وشوّهوه واتهموه بالرذائل والعبث مراءاة للحاكم، أيّاً كانت مبرراتهم ومرافعاتهم التعيسة.

فالأمر ليس خلافاً على الرأي أو القناعات، وإنما فرْز بين الحق والباطل.

ولا مجال للقول إن هذه هي حرية رأي، أو من حق كل مواطن أو مبدع أن يتخّذ الموقف الذي يراه مناسباً أو يصطف هنا أو هناك، لأن الحريّة قيمة سامية لا تكون إلاّ مع الحقّ، وفي مواجهة الباطل.

وإن الحريّة بأسمى صورها تتجلّى في قول الحقّ أمام سلطان جائر، كما أنّ الرائد لا يخذل أهل.. كما قال النبي محمد (صلى الله عليه وسلّم)، مؤكداً أن قول الحقّ، وإن أودى بصاحبه يجعله في أعلى مرتبة؛ الشهداء.

وربّ قائل: دعوهم، سيتساقطون وحدهم، وأعتقد أن هذا قول غير العارف بقوانين الثورة، لأن هؤلاء المتساقطين يتصيدّون اللحظة للانقضاض على الثورة وإنجازاتها، لأن العار الذي يلاحقهم يجعلهم مع أي مشروع مُضاد للثورة، لتبرير مواقفهم، وتقديمها كأنها خلاف في الرأي.

وثمة مسافة لدى الثورة بين الفَرْز القائم على اللاّانتقام وبين عَزْل هذه الفئات التي تستحق العار والسواد والشنار والعزل والمحاصرة.

إن شعور بعض المبدعين بالامتنان للنظام السابق، لأنه صاحب مأثرة عليهم، لا قيمة له في رأيي، لأن التقدير، إن كان رمزياً بالأوسمة أو الجوائز، ساقط أصلاً قبل سقوط النظام، وإن كان التقدير مادياً بالإنتاج أو العلاج أو الأموال، فإن ذلك ليس منّةً من النظام، بل حق لكل مواطن ولكل مبدع، وعلى المبدع أن يشعر إزاء ذلك بالخجل، أحياناً، وليس بالتردد

للانضمام للثورة، لأنه أخذ حقاً له، وتم حجب هذا الحق عن آخرين، علماً أن كل شيء هو ملك للدولة والشعب وليس للنظام.

إن التعويل على أن الثورة، عادةً، تقوم بعد رسوخها وانتصار مشروعها، وانطلاقاً من قيمها النبيلة تقوم بعملية مصالحة بين كل فئات الشعب وتلك المجموعات التي كانت ناتئة أو خارجة عن صفّها، تعويل في غير محله، لأن هذه المصالحة تقع في البُعد الإنساني، أما في البُعد المتعلّق بالإبداع، فعليهم أن يبدأوا من الصفر، وأن يكفّروا عن أنفسهم. وثمة مشوار طويل أمامهم، قد يدركونه وقد لا يسعفهم العُمر، فتلحقهم اللعنة الصامتة.

■■■

ثمة حالات خاصة من المبدعين شكلّ انحيازهم مع النظام، مباشرة أو غير مباشرة من خلال خطابهم الناصح للحاكم، صدمةً كبيرةً لما لهم من مكانة، وكذلك شكّل خسارة حقيقية للإبداع، وربما يكون موقف الثورة منهم أكثر شدّة، لأن سقوطهم سقوط صخور كبيرة، وعندما تهوي تحدث رجّة لا ينكرها أحد، لكن سقوطها يكون سريعاً لأنها ثقيلة.

وربّما لن تفيدهم طاقاتهم الإبداعية المميزة، مهما بلغت، لأنّ مَنْ سقطت ثيابه عنه وبات عارياً لن تغطيّه كل أوراق الغابات وسفسطة ثقافة كائن الأرض والسماء.

إن المواقف المنكسرة لبعض "كبار" المبدعين تنمّ عن تشقّق أصيل في شخصية هؤلاء، وأن حمولتهم المعرفية هي أشبه بحمولة الخُرج على ظهر الحصان، أو أقرب إلى جِراب الحاوي منه إلى المفكر أو الفيلسوف، لأنه "يتخوّث" بالمنطوق الفلسطيني، ويحاول أن يضحك على ذقون البسطاء في تغطية حقائق لا يمكن تغطيتها، مثل أن ثمة رئيساً مُنْتخباً!! والرئيس هنا ليس رئيساً، بل وريث، وكذلك لم ينتخبه أحد، كما ينبغي للديمقراطية وآليات الحرية.

وإن بعض هؤلاء المبدعين الذين يتشدّقون بالحرية واحترام الرأي والرأي الآخر وبالحوار والاعتراف بالآخر هم أنفسهم يتّهمون الثورة لأنها بدأت من بيتِ العبادة! وهم هنا يُنكرون ثقافة المجموع، وينظرون إليها بدونيّة، باعتبارهم أصحاب ثقافة سامية وعليا!

إن مجرد التفكير بهذه الكيفية هو أدنى درجات الانحطاط الفكري التي تُسفّه ثقافة الآخر وعقائده، والآخر هو لحُمة الثورة ومعظم الشعب بتاريخه وقيمه وحمولته العقدية والإنسانية.

وأسأل: مَنْ أين يأتي هؤلاء بثقافتهم وإبداعاتهم، إن لم تكن نابعةً من أصالة مجتمعٍ حيٍ وعريقٍ ومنطلق؟ هل كان ينتظر هؤلاء أن تخرج الثورة من صالات الغرْبنة والاستلاب أو من فضاءات الحكّام الوارثين قصوراً وثروات وتاريخاً أكثر سواداً من العتمة؟ أم أنّ على الثورة رَفْع شعارات المموّلين والمصالح المكشوفة أو السقوط المدوّي في الطائفية ونظريات القَطْع وقتل الأب أو تنقية التاريخ؟ مَنْ قال إن عروة بن الورد، الذي يعجب بعض هؤلاء، كان منفصلاً أو منبتّاً عن ثقافة أهله وربْعه ومجتمعه؟ وكذلك المتنبي إن أرادوا.

إن الفلسفة، بشكل عام، هي أحد تجليات الوعي الإنساني، لكنها ناتجة، أصلاً، عن فهم عميق يوصل بين الخاص والعام، فيما نرى هنا المفكر المنكسر يشطب هوية الذات، وهي الخاص، ويلغيها، ويخرجها عن جذورها الحقيقية العميقة، ويريد أن يحلّ مكانها فلسفة البعيد والعام البشري، التي هي غير مجزّأة أصلاً، لكن لكل فلسفة جوهرها الخاص، بمعنى أن الفلسفة اليونانية انطلقت من الثقافة الإغريقية باتجاه الإنساني، ولم تُلغِ الإغريقي لتصل إلى الإنساني، وهكذا ثقافتنا وفلسفتنا تنبع من ذاتنا، وتتخلّق في فضائنا بتشابكها مع محيطها، لتصل إلى الإنساني بنكهتها وملامحها الخاصة.

ملامح من القاهرة الثقافية بعد ثورة يناير

◆ مجدى عبدالرحيم ◆

فى ذكرى مرور ٢٠ عاما على رحيله تكريم عبد الحكيم قاسم فى احتفالية كبرى

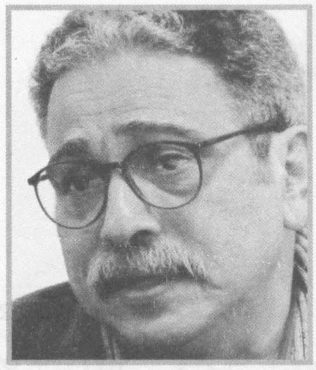
فى افتتاح ندوة "أيام عبد الحكيم قاسم" التى أقامها المجلس الأعلى للثقافة مؤخراً، وصف د.عماد ابو غازى وزير الثقافة الاحتفالية بالحدث الفريد لتكريم كاتب كبير يستحق كل التقدير. وقال الروائى خيرى شلبى مقرر لجنة القصة بالمجلس إن قاسم يعد أول غرس فى حديقة الستينيات وصاحب أول تجربة حديثة بمعنى الكلمة، وروايته "أيام الانسان السبعة" تعد عملاً كبيراً رغم ما صادفته من سوء حظ، فقد صدرت فى نفس الوقت رواية الطيب صالح "موسم الهجرة إلى الشمال"، وأحدثت دوياً غطى على "أيام الإنسان السبعة"، تلك الرواية التى أسست لجيل كامل، فكرتها عبقرية تعتمد على تساقط أوراق الزمن مثل أوراق الكوتشينة، ليستخلص لنا عبرة نصف قرن من تاريخ الريف المصرى، والجانب الصوفى منه على وجه التحديد، وهو بالنسبة للشخصية المصرية من أغنى الجوانب. وقال إن قاسم خرج من مظلة نجيب محفوظ سليماً، وقدم لنا لغة عالية المقام وسهلة وحكائية، ومليئة بالجواهر، كنت أرددها بصوت عالٍ لكى أتذوق ما فيها من حلاوة وجرس موسيقى يبعث على الهدوء، ويجعلك تفكر فيما تحتويه العبارات. كان قاسم يتطور وتتطور معه فكرة الزمن فى كل أعماله.

إيزيس عبد الحكيم قاسم ألقت كلمة الأسرة معبرة عن سعادتها بهذا التكريم، وأشادت بالسعى الجاد لإحياء ذكرى الأدباء الراحلين، حتى لا يكون النسيان مصيرهم، وعن الجوانب الإنسانية لإى أبيها قالت إنه كان عنصراً فاعلاً وعنيداً فى الحق إلى حد الصلابة، تتجمع حوله الأسرة ويحث على أهمية القرار وتوسيع المدارك، له شخصية قيادية قادرة على تحريك الناس.

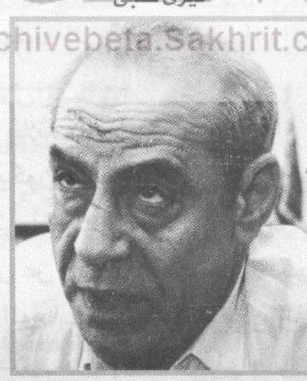
الجلسة الاولى ادارها د.عبدالمنعم تليمه الذى قال: تفرد، ملأ الدنيا وشغل الناس، مقولة شهيرة ذائعة الصيت عن شاعر العروبة الأكبر أبى الطيب المتنى، لكنها تنطبق على الكاتب الراحل الكبير عبد الحكيم قاسم. أما د.يسرى عبد الله فتحدث عن "بنية الزمن فى رواية أيام الإنسان السبعة" قال: يتسم عالم عبد الحكيم قاسم بغناه الفكرى والروحى فضلاً عن مقدرته الفائقة على الانتصار للجدارة الإنسانية فى واحدة من أشد تمثلاتها خلقاً وإبتكاراً، جاعلاً من المكان الروائى نقطة

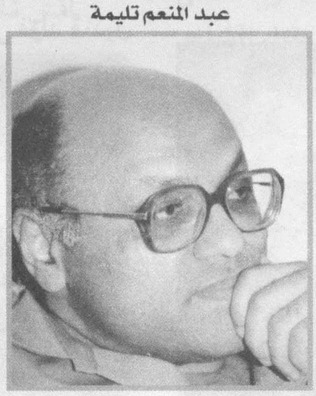
انطلاق لنصه الإبداعى، لا بوصفه مجرد كيان جغرافى مادى، ولكن بوصفه أيضًا فضاءً مسكونًا بانفعالات البشر وهواجسهم، وفى "أيام الإنسان السبعة" نرى حضورًا واعدًا للزمن فى فضاء النص الروائى، يتجلى منذ العنوان اللافت، مرورًا بافتتاحيات المشاهد أو العقول، وصولاً إلى نهاياتها، زمان ممتد وموصول على المستوى الشعورى، يعتمد على التداخل فى بنيته الفنية على المستوى التقنى، زمان يحكمه الجدل بين ما كان، وما قد أصبح، مزاوجة رهيفة بين لحظة الحكى الآنية والأخرى المستعادة، حاضرًا بتنويعاته ومدلولاته المختلفة، سبعة فصول هى مقاطع من الحياة ومشاهدها وفق المنهج السيميولوجى، علامات سردية دالة، مؤشرات على الزمن والمكان، ودلالاتها ملامح البشر فى لحظات إنسانية صافيه ورهيفه، يعمقها الكاتب ويقدمها برهافه أسهمت فيها إستعمالات خاصة للغة، ووعى حاد بطبيعة الانحراف عن المسار المألوف لها، ومحاولة تقديم لوحة بصرية ضافية، وتوظيف العناصر الشعبية بتجلياتها المختلفة.

وتكلم د.سامى سليمان عن "تلقى أيام الإنسان السبعة فى النقد العربى" مشيرًا إلى أن هناك شبه اعتراف وتسليم بأنها علامة من العلامات الفارقة، وكانت تبشر بميلاد جيل جديد. أما د.أمانى فؤاد فقدمت قراءة فى "ديوان الملحقات" التى هى متوالية قصصية لمبدع يملك القبض على الأحداث وقت وقوعها، اللغة محكمة، ويتصدى لمناطق صعبة حادة يعيد تشكيلها


د. عماد أبو غازى


خيرى شلبى


عبد المنعم تليمة


يوسف القعيد

لمقدرته على ذلك، مبدع أصيل كشف عن رقته ودقته وتنوع عوالمة لتشمل تجارب تدل على معرفة بالطبيعة البشرية، والخبرات الإنسانية، يغوص فى مناطق شديدة الرهافة والحساسية، يصب عليها صوره وإسقاطاته، يلتقط أحداث الحياة ببراعة، تشكيله للزمن والمكان فى مشاهد مركبة البناء، واعتنائه أيضًا بالعلامات الصوفية، تتوحد وتتماس مع موجودات الطبيعة، وتندمج الحواس وتصل بالمريد لحالة من الوصل والوجد، تنساب مع تجربة التوحد ويصنع لها ملجأً للهروب من مفهوم العوام، تجربة عالية الشفافية فى عالم التصوف.

وقدم د.خيرى دومه ورقة بحثية عن "لغة عبد الحكيم قاسم" ومايمكن أن نسميه استخدام الجملة الإسمية فى لغة الشعر عند قاسم، فهو واحد من الحكّائين الكبار ولديه الروح التى تملك تغيير الحياة بالشعر، هناك أيضًا خيط الروح واللغة الغامضة التى كتب بها، وتراودنى فكرة الربط بين النوع الأدبى والأسلوب اللغوى، واستخدام الجملة الاسمية بما تنطوى عليها فى أصول اللغة، هل يمكن أن يصير دليلاً على مغادرة منطقة السرد إلى الشعر، واستجلاء الفكرة من مفهوم الظنون والرؤى؟

الجلسة الثانية أدارها يوسف القعيد، وتحدث فيها محمد إبراهيم طه عن "بنية القصة القصيرة فى الأشواق والأسى"، فقال إن القصة فى مجملها ليست سوى لوحة تشكيلية أو لقطات متتابعة أو لوحات صغيرة، وقال إنها تنتمى إلى

ما يمكن تسميته قصص ما بعد الحدث لأنه لم يكتب فى لحظة الحدث مباشرة، بل بعد مرور ما يقرب من ثلاثين عاماً، مما أتاح له التأمل بعيداً عن سخونة الأحداث، وقد غيّب عمداً مفارقات النهايات المعروفة مسبقاً.

ورقة د.حسين حمودة جاءت بعنوان "زنزانة العالم: قراءة فى قدر الغرف المقبضة"، قال فيها إن الزنزانة لا تحصر وحدها فى مجراها الضيق عالم السجن بأشكاله، وأن هناك امتداد للسجن خارج أسواره، قد تطال أزمنة وأمكنة أخرى، وذلك قائم فى عدد من الروايات منها تلك الرواية التى يلوح العالم فيها كله وقد غدى زنزانة هائلة. أما د.مصطفى الضبع فتحدث عن "العلامة السردية فى قصص عبد الحكيم قاسم" وأن رحلته فى مجموعة "الأشواق والأسى" خلصت إلى أن قصة "الصفارة" لا تفارقه على الإطلاق لأنها تمنحه نصاً بديعاً، وأن دراسته لتحليل العلامة السردية على ثلاثة مراحل هى التوقف عند القول والعلامة السردية، وأن يكون مهتماً بالمستوى السردى أو الأكثر تجريداً، والدلالات التى أنتجت من خلال توظيف هذه العلامات. وتحدث د.عادل عوض عن "الرحلة فى سرد عبد الحكيم قاسم"، وقدم محمود عبد الوهاب ورقة بحثية بعنوان "الخطاب الروائى عند عبد الحكيم قاسم". واختتمت الندوة بجلسة شهادات أدارها الروائى فؤاد قنديل وتحدث فيها: جار النبى الحلو، خيرى شلبى، سعيد الكفراوى، محمد شعير، ويوسف القعيد.

ندوة عن موسيقا القرب فى اتحاد الكتاب

ناقشت اللجنة الثقافية باتحاد الكتاب فى ندوتها الأسبوعية ديوان "موسيقا القرب" للشاعر عبد الحكيم العلامى، فقال عنه د.مدحت الجيار: الديوان لفت نظرى لأن أهل الجنوب أصولهم آسيوية، وعند الكتابة يحتفلون بأفريقيه، وسعدت لانه يحاول مد خيط افريقية الشعرى، والشاعر لا يكتب من فراغ، فهو يكتب بطريقة خاصة ومتميزة، ولديه رؤية، والإشارات داخل الديوان تلفت النظر وتربط الخاتمة بالمقدمة، وهو يريد أن يقول الجملة الخالدة: "استيقظى افريقية"، ومن ذكائه كتابتها بالتاء المربوطة لأنه الاسم القديم لأفريقية، والرحالة كانوا يكتبونها هكذا، وهو بذلك يريد أن يرجع للأصول، كما يبهرنى بالتناص مع القرآن الكريم، ولديه خبرة فى إثارة العبارات والجمل ويدعوك للبحث خلفها عما يكمن من رؤى ودلالات.

ويقول د.أمجد ريان إن عبد الحكم العلامى يطرح رؤية جديدة فى الكتابة تقوم على معطيات متعددة منها أنه شاعر يهتم بالجانب الذاتى بشكل قوى، ويبحث عن الجذور ويسعى لفهمها، والإحساس بالحنين لانه مرتبط بالذات وتذكر الطفولة، والإيمان بالمتغيرات، والإستفادة من مدارس متعددة، واستخدام المجاز والإستعارة، والاهتمام بالقضية النسوية والمرحلة الجديدة، والتمرد على العيوب والسخرية منها، والبحث عن التحقق الإنسانى، وحب الأب والإنتماء إليه، والموت داخل الديوان يجسد حس المأساة، والتعبير عن النفس والمعانى الفلسفية الكبرى، والقهر الإنسانى، وتشهى الشفقة والتواصى بالرحمة، والتكرارات المدهشة وهى أحد ألعاب


د. مدحت الجيار


عمارة إبراهيم

العلامى التى تؤكد على قدرته اللغوية العالية.

ويقول الشاعر عمارة إبراهيم فى دراسة بعنوان "إيقاع مبتكر فى موسيقا القرب" أن شعرية العلامى ساهمت فى ابتكار القصيدة المتمردة على أشكالها المختلفة، وهو يجمع بين انسيابية الحالة وتدفقها الجمالى والموضوعى، المنتجة لايقاعات تتماوج بين السطور الشعرية، لتحقق أهدافها المبتكرة، وهو أمر لا يتحقق إلا مع خبرة الكتابة، بجانب شعرية غير تقليدية، محققًا تمرد الروح وانكماشها داخل بؤرة الإنجذاب اليقينى، وقدرته على بناء النص حسب ما تقضى به الحالة الشعرية فى اختيارها للمفردة فى سياقها الدلالى والجمالى، بجانب علاقته المتصلة بالتراث الإنسانى وتطوره، ولغة تسعى إلى التجديد دون أن تفقد قيمتها أو تسقط فى جو غير مناسب لثقافتنا، ودون أن تنزع غطاء التواصل الفلسفى والمعرفى الذى يستند إلى خبرة شعورية وحسية كبيرة.

ويصف الشاعر محمود بطوش لغة الديوان بأنها لا تعتمد على المجاز التقليدى المعروف، لكنها تعتمد على بلاغتها وكيفية القبض على المفارقة والألم، ويتميز الديوان بأنه حالة من الحنين تعويضاً عن الهزيمة الآنية، وهو جديد بالنسبة للشاعر وجيله الثمانينى، إنها موسيقا خاصة بذات متفردة تعانى البحث عن وجودها، ومكان لها تحت الشمس. ويقول الشاعر أحمد إبراهيم: على الرغم من وجود النزعة الصوفية فى كثير من سطور الديوان إلا أنها جاءت بسيطة عميقة، وفى موضعها، ترتدى رداء الشعر وتتحلى بجواهره، دون تعقيد أو غموض، والشاعر يفتح لك أبواب الخيال ويفجر داخلك أنهار السؤال ثم يتركك ويمضى فى هدوء، ولعل ثقافة الشاعر الصوفية وروحه المسوحة فى أفلاك المعانى والأحاسيس التى أضفت على الديوان سحراً وبكارة وأحاطته بهالات من الصدق البديع. إنها تجربة رائعة استقرت فى أعماق شاعر قادر على التحليق فى عوالم الإبداع. ويقول الشاعر إبراهيم النحاس: إننا أمام ديوان الحالة والقصيدة الديوان تتكون من عدة مقاطع، فيه تنوع آليات التشكيل اللغوى والفلاش باك واستخدام لغة السرد، ولغة اليومى والمعيش، وتوظيف الاستفادة من ثقافة الشاعر بالدراية بعالم الرواية، ودراساته النقدية، والمعجم الصوفى المسيطرعلى جنبات الديوان، واللعب على التماس مع لغة التراث واستخدام الصور الجزئية والاستعارة والكناية.

ويؤكد الشاعر ياسر أنور على أننا أمام شاعر حقيقى يزهد فى تسليط الأضواء على نفسه ويعرف كيف يرتاد المناطق البكر التى لم يرتدها أحد من قبل، ويوفر لنا من خلال نصوصه وجبة شعرية دسمة. ويرى الشاعر أحمد على منصور أن الديوان صغير الحجم لكنه عجيب ويحتاج إلى المزيد من الوقت للوقوف على مايقدمه من أفكار وتأملات واسقاطات ورؤى، وهى تجربة تستحق الدراسة والنقد لشاعر استطاع أن يقدم صوته وتجربته وخصوصيته الشديدة.

"مبدعون حتى النهاية" .. فى نادى القصة

ناقش نادى القصة فى ندوته الإسبوعية كتاب "مبدعون



د. زينب العسال

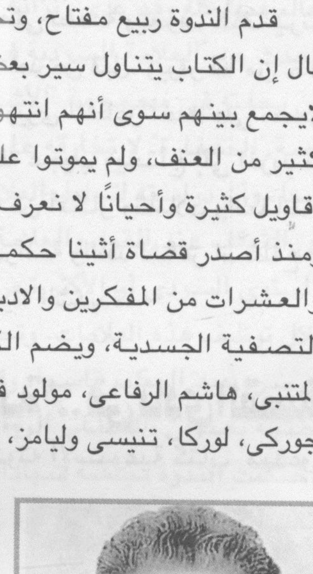


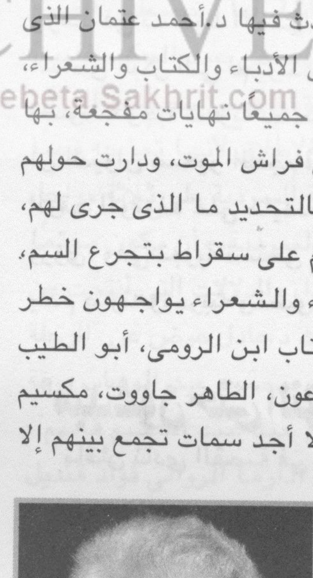
لطيفة الزيات

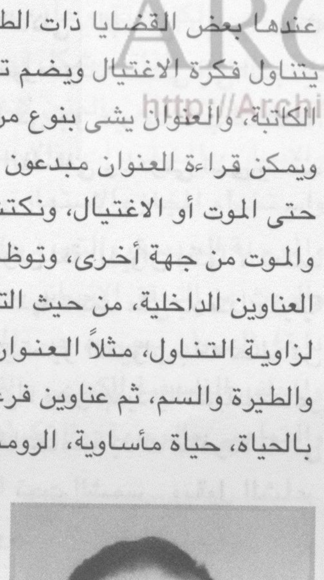
حتى النهاية" للدكتورة زينب العسال، التى أصدرت من قبل: تفاعل الأنواع فى أدب لطيفة الزيات، أجيال من الإبداع، تقاسيم نقدية، برلة برلة للأطفال، الشاطر أيمن وبنت السلطان، حسام وذات العينين الساحرتين، تعادلية الحكيم، حوارات مع يوسف الشارونى، محمد جبريل موال سكندرى، مسرحية رفاعة الطهطاوى، سلسلة رواد ورئدات، رفاعة الطهطاوى رجل من مصر، قاسم أمين رجل له قضية، أحمد زويل سفير العرب إلى نوبل، جائزة نوبل للأولاد والبنات، والعديد من الكتب فى سلسلة "أن تتعلم".

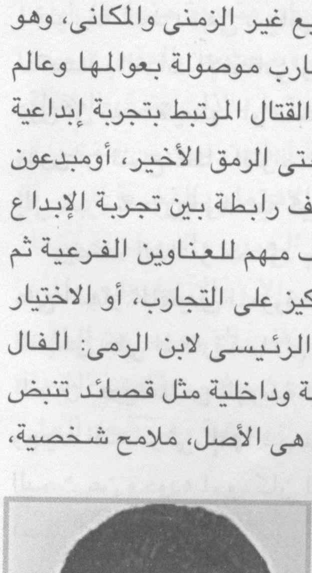
قدم الندوة ربيع مفتاح، وتحدث فيها د.أحمد عتمان الذى قال إن الكتاب يتناول سير بعض الأدباء والكتاب والشعراء، لايجمع بينهم سوى أنهم انتهوا جميعاً نهايات مفجعة، بها كثير من العنف، ولم يموتوا على فراش الموت، ودارت حولهم أقاويل كثيرة وأحياناً لا نعرف بالتحديد ما الذى جرى لهم، ومنذ أصدر قضاة أثينا حكمهم على سقراط بتجرع السم، والعشرات من المفكرين والادباء والشعراء يواجهون خطر التصفية الجسدية، ويضم الكتاب ابن الرومى، أبو الطيب المتنبى، هاشم الرفاعى، مولود فرعون، الطاهر جاووت، مكسيم جوركى، لوركا، تنيسى وليامز، ولا أجد سمات تجمع بينهم إلا تلك، تأُثرت الكاتبة بهم ودرستهم بجدية وحب وأرادت أن تعبر عن ذلك فى كتاب، وليس بالضرورة أن يجمع بينهم زمان ومكان، ويكفى أن يجمعهم الإبداع والموت، وهى شخصيات ونماذج خالدة ونادرة علينا جميعاً دراستها والاستفادة منها.

وقال د.حسين حمودة إن هذا الكتاب جاد ورشيق ومتعمق وبسيط، ولى مقاربة من بعض الزوايا والنقاط منها أن بعض سمات الكتابة التى تأسس عليها تناولاته وملامح بنائه، تقصى الكتاب والسياق العام للتراجم، المساحة الأدبية التى يحتويها، الحركة الزمنية للكتابة، زمن الكتابة والأزمنة التى تتوقف عندها بعض القضايا ذات الطابع غير الزمنى والمكانى، وهو يتناول فكرة الاغتيال ويضم تجارب موصولة بعوالمها وعالم الكاتبة، والعنوان يشى بنوع من القتال المرتبط بتجربة إبداعية ويمكن قراءة العنوان مبدعون حتى الرمق الأخير، أومبدعون حتى الموت أو الاغتيال، ونكتشف رابطة بين تجربة الإبداع والموت من جهة أخرى، وتوظيف مهم للعناوين الفرعية ثم العناوين الداخلية، من حيث التركيز على التجارب، أو الاختيار لزاوية التناول، مثلاً العنوان الرئيسى لابن الرمى: الفال والطيرة والسم، ثم عناوين فرعية وداخلية مثل قصائد تنبض بالحياة، حياة مأساوية، الرومية هى الأصل، ملامح شخصية،

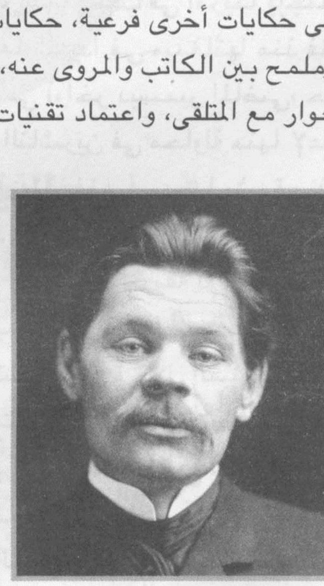

يوسف الشارونى

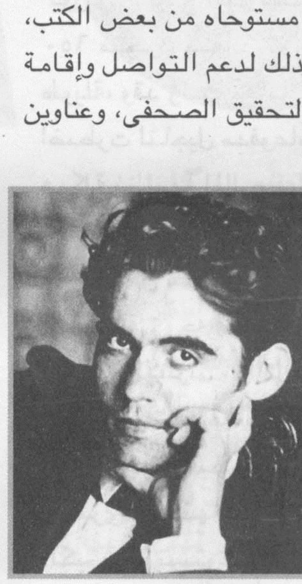

محمد جبريل


ربيع مفتاح


د. أحمد عتمان

أنت ناقص ومعكوس، لا يصحبنا ملعون، عصر تشاؤم، الشاعر هجاء، سر مصرعه، وهكذا فى باقى التراجم، هناك أيضاً منحى صحفى فى صياغة العناوين الداخلية، للتخلص من الطابع الأكاديمى الجاف والخشن، ولذلك تقوم بدور تعريفى تنشيطى توصيلى يعقد صلة ورابطة بين النص والقارىء، والمقدمة تفصح عن العلاقة بين الكتابة والكاتب وموقف المبدع ذاته، وتصل سياق تاريخى ممتد مثل تجربة سقراط، وحضور الحدث الرئيسى "واقعة الإغتيال" تمثل رؤية مركزية لكل ترجمة، وتأتى أحياناً كمركز ثقل متأخر، وأحياناً تفصح عنها من البداية، لكنها قلب الحدث لهذه الترجمة، وتتعدد أيضاً الإشارات التى قادت إلى هذه الواقعة وصاحب التجربة، وملمح النزوع السيرى سواء ذاتية أو غير ذاتية واضح فى كثير من التجارب مثل سرد تاريخ الميلاد وبعض وقائع الحياة، وملمح اعتماد منطق الروايات المختلفة عن حادثة الموت الواحد، والنزوع إلى ما يسمى القص التفريعى، موازة إلى حكايات أخرى فرعية، حكايات مستوحاه من بعض الكتب، وملمح بين الكاتب والمروى عنه، وذلك لدعم التواصل وإقامة حوار مع المتلقى، واعتماد تقنيات التحقيق الصحفى، وعناوين تقسم النص إلى فقرات، وتقنية أخرى وهى الإرجاء، واستخدام إشارات لواقعة الاغتيال دون سرد التفاصيل من أجل التشويق والمتابعة، ونقطة أخرى هى النزوع القصصى فى الكتابة من كتابات متنوعة عن الشخصيات، وماقاله البعض عنه وماقاله أصحاب الترجمه، ويتجسد خلال مستويات متعدده والاهتمام بالسياق العام للشخص المترجم عنه، ووعى الكاتبة بالقضايا والأحداث المؤثرة فى تلك الفترة، وهناك أيضاً استدعاءات ثقافية وأدبية واسعة جداً، ونقطة ثالثة هى الحركة الزمنية للكتاب، متنوعة عبر أزمنة مختلفة، ونوع آخر من الحركة من الميلاد والطفولة والصبا ومرحلة الشباب، صورة مكتملة لصاحب التجربة والقصة والسياق العام الذى عاش فيه، ولماذا اختارت هذة الأسماء دون غيرها، وكيف وصلت بين زمنها وزمن أصحاب التجارب، وهناك إشارات كثيرة تربط بين هذه الأزمنه. والنقطة الرابعة وهى أن الكتاب يثير العديد من القضايا، وخامسة بعض سمات الكتابة التى تأسس عليها الكتاب تم توظيفها ببراعة ودقة، والكاتبة أحياناً لا تتخذ موقفاً حيادياً حيال بعض التجارب بل تكون حريصة على أن تقدم رأيها فى بعض القضايا والتفاصيل، واللغة بسيطة ورصينة، واستخدام لبعض التعبيرات الدارجة مع تفصيحها يفتح الشهية للقراءة، وفى النهاية "مبدعون حتى الموت كتاب" ينهض على اختيار ذكى، يخرج بقضايا ثرية ومتنوعة، ويجمع بين المزاوجة والجدية والقدرة على التوصيل فى بساطة ووضوح وجمال.


مكسيم جوركى


لوركا


تنيسى وليامز

تقارير عن الكتابة، والكتاب، حول العالم

◆ ترجمتها: رحاب لؤى ◆



بسبب تراجع المبيعات:
شبح الإفلاس يهدد سلاسل متاجر الكتب الكبرى

تشهدت سلسلة متاجر وترستون المنتشرة فى أنحاء العالم إغلاق ١١ فرعاً لها مؤخراً بسبب التراجع الشديد فى مبيعات الكتب، ومن ناحية أخرى فقد تواردت الأنباء أن سلسلة متاجر "بوردرز" قد تتعرض هى الأخرى للإفلاس بعدما تراجعت أسهمها فى بورصة نيويورك بصورة شديدة ما يعنى أنه قد يتم إغلاق ١٥٠ متجر كتب فى أمريكا وحدها خلال أسبوع.

ويتشاور الموظفون المضارون الآن فيما سيتخذونه من إجراءات للحفاظ على وظائفهم، بعدما دفعت سلسلة متاجر وترستون التى يعملون بها ثمن سوء الأداء، أما سلسلة "بوردرز"، ثانى أكبر سلسلة متاجر كتب فى أمريكا بإجمالى ٦٥٠ متجراً، فتعانى تراجعاً شديداً فى مبيعاتها منذ فترة طويلة، وقد زادت معاناتها فى أواخر ديسمبر الماضى، حيث اضطرت لتأجيل مدفوعات الناشرين فى محاولة منها لإعادة هيكلة نظامها المالى، قبل أن تنخفض أسهمها بشدة منذرة بإفلاسها خلال وقت قصيرة.

يبدو أن سلاسل المتاجر الأمريكية العريقة لم تعد تستطيع الوقوف فى وجه قنوات البيع بالتجزئة الجديدة عبر الأسواق الكبرى والإنترنت، والتى انتشرت بشدة خلال السنوات العشر الأخيرة وأشهرها موقع أمازون على الإنترنت، وتتميز هذه القنوات بالتخفيضات الكبيرة التى لا تستطيع سلاسل الكتب الكبرى إتاحتها أو الوقوف فى وجهها، ويبدو أن السلاسل الكبرى لم تستوعب الرسالة فى سنواتها الأولى، فأصبحت

تحصد النتيجة الآن بقسوة تتمثل فى إغلاق بالجملة لمتاجرها فى بلدان العالم، وقد قامت متاجر جديدة على سياسة الترويج على أساس الخصومات الضخمة، والفعاليات المتكررة، والتى يوجد منها سلسة من خمسة متاجر الآن فى لندن فى طريقها للانتشار.



فى بريطانيا وأمريكا
الكتّاب الذكور يهيمنون على سوق الكتب

الكلمة هى الحكم فى عالم الأدب، بصرف النظر عن كاتبها، فالإبداع يخرج من صاحبه إلى الورق مباشرة، بعيداً عن جنسه أو لونه أو عرقه، ولكن الغريب فى الأمر هى تلك الدراسة التى قامت بها الحملة الأمريكية "فيدا"، لتكشف اختلالاً مريعًا فى التوازن بين الجنسين فى عالم النقد والإبداع، وتؤكد الدراسة أن الكُتّاب الذكور لهم الهيمنة شبه الكاملة على سوق الكتاب فى بريطانيا وأمريكا.

اختلال التوازن بين الكتاب الرجال والنساء قد أصاب قلب المؤسسة الأدبية البريطانية والأمريكية، هكذا تقول الدراسة التى أكدت أن المجلات الأدبية الرائدة تركز تغطياتها وعروضها على الكتب التى كتبها رجال، كما أنها تستكتب رجالاً أكثر مما تستكتب نساءً.

الإحصاءات التى أعدتها "فيدا"، وهى منظمة أمريكية للمرأة فى الأدب والفن، وجدت هذا الاختلال فى المعالجة والعرض فى كل المنشورات الأدبية العريقة بما فيها "عرض لندن للكتب"، "الملحق الأدبى للتايمز"، و"عرض نيويورك للكتب"، وقد أظهرت مجلة عرض كتب لندن أنها عرضت ٦٨ كتابًا لسيدات، مقابل ١٩٥ كتابًا لرجال، فى ٢٠١٠ ما يعنى أن الرجال يحظون ب٧٤٪ من الاهتمام، و٧٨٪ من الكتب المعروضة كتبها رجال، أما فى الملحق الأدبى للتايمز فقد كان ٧٥٪ من الكتب المعروضة فيها كتبها رجال، و٧٢٪ ممن قاموا بعرضها رجال.

فى مجلة "جرانتا" التى لا تعرض كتبًا وإنما تقدم مساهمات أصلية من الكتاب؛ وجد أنها قدمت كتابات لـ٢٦ كاتبة مقابل ٤٩ كاتبًا فى ٢٠١٠ أى أن الرجال مثلوا ٦٥٪ من إجمالى الكتابات.

فى الولايات المتحدة الأمريكية أظهرت "عرض نيويورك للكتب" تحيزاً أكبر للرجال، فمن بين المؤلفين الذين عرضت

المطبوعة أعمالهم، ٨٣٪ رجال (٣٠٦ كاتباً رجلاً، مقابل ٥٩ كاتبة امرأة)، وينطبق التحين نفسه فيمن قاموا بعمل العروض للكتب، وعددهم ٢٠٠ رجل مقابل ٣٩ امرأة، أما صفحة الكتب فى صحيفة النيويورك تايمز فقد شهدت أوضاعاً أفضل من حيث المحررين الذين قاموا بالعرض وكانوا ٦٠٪ فقط من رجال، كذلك استعانوا بمؤلفين رجال نسبتهم ٦٥٪ فقط.

"الحقيقة أن هذه الأرقام لا تكذب" هكذا قالت الدراسة التى تساءلت خلالها منظمة فيدا: إن كنا نعلم أن النساء تكتب، وتقرأ، ولكن السؤال هو لماذا لا تعكس الإحصاءات والأرقام عام ٢٠١٠ هذه الحقائق بإنصاف؟

وتعليقًا على تلك الدراسة استعانت صفحة الأدب فى صحيفة الجارديان بجون فريمان رئيس تحرير مجلة جرانتا ليقول رأيه بشأن تلك الدراسة، فأكد أنه قلق من ذاك الاختلال النوعى بشدة، ولفت إلى أدوار عظيمة لكاتبات نساء مثل فيرجينا وولف، ومارغريت أوتوود، أعرب أنهن ساهمن فى تنمية تذوقه الأدبى الخاص.

وأكمل: رغم أهمية تلك الأرقام والرسوم البيانية، إلا أننى لا أميل إلى نظرية المؤامرة، والسؤال الأهم الذى يجب أن نسأله ليس هو: لماذا هناك اختلال؟ ولكن علينا أن نسأل: هل يؤثر الجنس فى انطباعنا عن القص؟ فكثيراً ما كنت فى لجان جوائز معظم من فيها نساء، وتديرها نساء، ولكنهن كن يعطين أصواتهن لكتاب رجال، والأهم من جنس من يكتب هو نوعية ما يتم كتابته ومدى جودته.

(يبدو أن النتيجة لن تختلف كثيراً إن تم تطبيق هذه الدراسة هنا فى البلدان العربية حيث لم تزل السيطرة شبه الكاملة للذكور على سوق النشر والكتابة والنقد والإبداع.)

"الإندبندنت" ترشح أفضل عشرة كتب فى التاريخ

رشح القسم الثقافى بجريدة الإندبندنت البريطانية أفضل ١٠ كتب للقارئ، هذه الكتب العشرة قد لا تكون الأفضل بالنسبة للقارئ العربى، ولكنها بالتأكيد الأفضل فى الإلمام بالتاريخ الأوروبى، والبريطانى منه بالذات.

فى مقدمة هذه الكتب يأتى كتاب "المقبرة الكبرى: لندن والموت" لكاثرين أرنولد، وهو موضوع قد يبدو غريباً للقارئ كى يدور كتاب تاريخ منه، ولكن التاريخ يتسع حتى ليشمل تاريخ المقابر والموت، فى هذا الكتاب تتبع أرنولد كيفية تطور أشكال المدافن فى لندن، وكيف تطور تعامل اللندنيين مع الموت، منذ عصور ما قبل التاريخ وحتى الآن، الكاتبة ترى أن لندن مدينة أموات كبيرة يسير فيها الاحياء فى كل لحظة، قبور محيت، وأخرى تربض تحت طبقات التراب، وفى كتابها ترصد بدايات طقوس بعينها كانتشار أكاليل الزهور، وترصد تواريخ الموت الكبيرة كما حدث فى أعوام ?1348و 1665حين انتشر الطاعون، وتروى حكايات عديدة عن عالم الموت والأموات فى أوروبا.

الكتاب الثانى هو "وارسو ١٩٢٠ :فتح لينين الفاشل لأوروبا" لآدم زامويسكى، وهو كتاب ضئيل قليل الصفحات، ولكنه يحكى قصة معركة يرى الكاتب أنه قد تم نسيانها الآن إلى حد كبير، دمرت سلام ما بعد معاهدة فرساى فى أوروبا، وأتت بالبلشفية الروسية إلى أبواب أوروبا الغربية.

الكتاب الثالث بعنوان "إمبراطوريات المياه: معركة البحر المتوسط الأخيرة ١٥٢١-١٥٨٠ "لروجر كرولى، وبالرغم من أن الكتاب لا يتضمن الحربين العالميتين الأولى والثانية ولا العديد من الأحداث التالية التى دارت بعض معاركها فى البحار، فإن

صفحات الكتاب تسرد لقارئها الصراع الملحمى الذى دار بين الإمبراطوريات والأقدار، وفيه يسرد الكاتب حكايات باربروسا، والقراصنة أيضاً.

"التاريخ الهندى فى الغرب الأمريكى"، بقلم دى براون، فى هذا الكتاب يسرد المؤلف أحداث الإبادة الجماعية التى تمت بحق السكان الأصليين لأمريكا، بداية من وصول مرض الجديرى لهم، وانتهاء بالمجازر الوحشية التى ارتكبت بحقهم فى ١٨٩٠ ويرى المختصصون ان قراءة هذا الكتاب ضرورية لطلاب التاريخ الأمريكى.

"تاريخ الناس فى العالم" لكريس هرمان، فى هذا الكتاب يتخلص المؤلف من طرق السرد التقليدية للتاريخ، والتى تركز على التواريخ والشخصيات الكبرى، فيقول إن التاريخ يمكن أن يكتبه الناس العاديون الذين يرسمون تحول المجتمعات والبلدان بل والقارات، عبر علاقاتهم وصراعاتهم وترتاب الطبقات الاجتماعية التى ينتمون إليها.

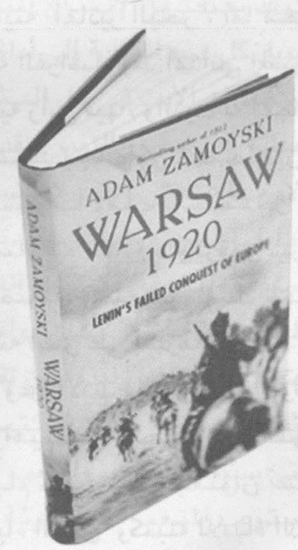
الكتاب السادس بعنوان "التحرير: الطريق المرير للحرية.. أوروبا ١٩٤٤-١٩٤٥ "لوليم هيتشكوك، يخرج فيه المؤلف عن الصورة النمطية للجنود العائدين من الحروب وفى أعناقهم الورود، ويصفق لهم الشعب، يعود إلى الوراء قليلاً، إلى ساحة المعركة، ليرسم صوراً عنيفة وفوضوية لما حدث فى حروب التحرير والاسترداد فى أوروبا، وقراءة هذا الكتاب- برأى مؤلفه- ضرورية لأى حاكم يتلهف إلى تغيير النظام.

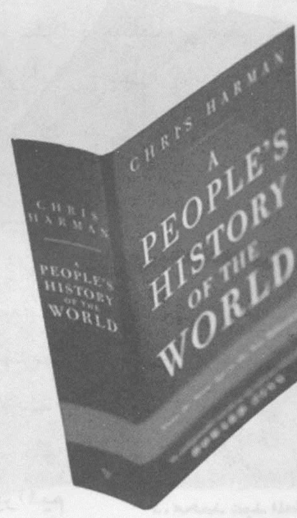
مجموعة الكتب العشرة تفاجئك بموضوعات غريبة تماماً لتكون موضوعاً للتاريخ ككتاب "النظافة: تاريخ غير نظيف للغسيل" لكاثرين أشنبرج، تتساءل فيه الكاتبة: من علم أن الحفاظ على النظافة من عدمه كان أمراً حيوياً ورئيسياً فى أوروبا خلال القرون الوسطى، ومن النظافة والاهتمام بها انطلقت العديد من الأمور التى قد لا نعرفها، تسوقها لك الكاتبة عبر تتبع الماء الصابون!

"وصول المال: التاريخ المالى للعالم" بقلم نيال فيرجوس، فيه يتتبع المؤلف تاريخ المال فى العالم وصولاً إلى المشكلات الكبرى التى تواجه الفرد والمجموعة بشان الأموال.

"بومباى: حياة مدينة رومانية" بقلم مارى بيرد، فى هذا الكتاب تتتبع المؤلفة الآثار القديمة التى دفنها الرماد البركانى.. الصادر عن بل فيزوف، ومن خلال هذا التتبع تستعيد الحياة اليومية للرومانيين إلى الحياة، تدفعك للعيش خلال هذا الزمان وتعرفك عبر السطور على تفاصيل الحياة بداية من طريقة الحكم، انتهاء إلى المقابر، ومرورا بالرسوم على الجدران، وكل شىء يتعلق بالحياة فى هذه المدينة.

الكتاب العاشر بعنوان"هنرى: الأمير الفاضل" بقلم ديفيد ستاركى، وهو أحد كتابين عن هنرى الثامن، أشهر ملك حكم إنجلترا.





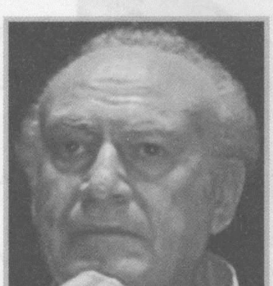
الأدب يزرع بذوره الآن ويحصد فى المستقبل

أجنحة الفراشة وأغادير البحر روايات تنبأت بالثورة عن بعد!

◆ داليا فاروق ◆

يقولون إن الحب يفعل المعجزات، خاصة إذا كان حبًا عظيمًا مثل حب الوطن، فتتكاتف الأيدى لإنجاحه من أجل التغيير للأفضل، فيأتى الشاعر ويسرد قصائده ويعبر الفنان التشكيلى بريشته العميقة عن واقعه المرير بينما يأتى الأديب ليرسى كلمات وعبارات وشخوص وأمكنة داخل روايته محاولاً الخروج بها من العنق الضيق للزجاجة، قد يكون فى ذهنه أنها مجرد أحلام لا تجد الأرض كى تتحقق، وإنما فى أحيان أخرى هى مجرد توقعات لمستقبل جديد ملىء بالتغيير، ومن هنا نتساءل عن دور الأدب فى الثورات ومدى تأثيره على التغيرات المجتمعية وتنبؤاته المستقبلية. وهذه محاولة متواضعة منّا للإجابة على هذه التساؤلات.

فى البداية تحدث د.محمد عبد المطلب عن تأثير الثورة فى الأدب، فقال: إن للثورات تأثيرها على الأدب، فثورة يوليو أثرت فى الرواية وفى الشعر أيضًا، نقلتنا ثورة يوليو من الشعر العمودى إلى شعر التفعيلة، وأتوقع أنه عندما تستقر الثورة ستنتج نوعًا مختلفًا من الأدب وستعيد التصاق الأديب بالمجتمع، وأضاف: ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ وثورة ٢٥ يناير ٢٠١١ كل منهما قد غيرت وجه مصر وغيرت السلطة، وقد تنبأ بعض الأدباء بهذه الثورة الثانية، فالأديب يمكن أن يتحسس الطموحات الداخلية للمجتمع، مثل جمال الغيطانى وفؤاد قنديل، وتنبأ بها إبراهيم عبد المجيد عام ١٩٩٨ فى روايته "أغادير البحر"، أما محمد سلماوى فتنبأ بها فى "أجنحة الفراشة" وقد أهدانى المسودة بعد أن انتهى من كتابتها لأعطيه رأيى فيها، وأبديت له إعجابى الشديد بها ولكن نصحته أن لا ينشرها وقلت له ستدخل فى خصام مع أناس لا يعرفون شرف الخصومة، وستعرض نفسك للخطر ولكنه أصر على نشرها.

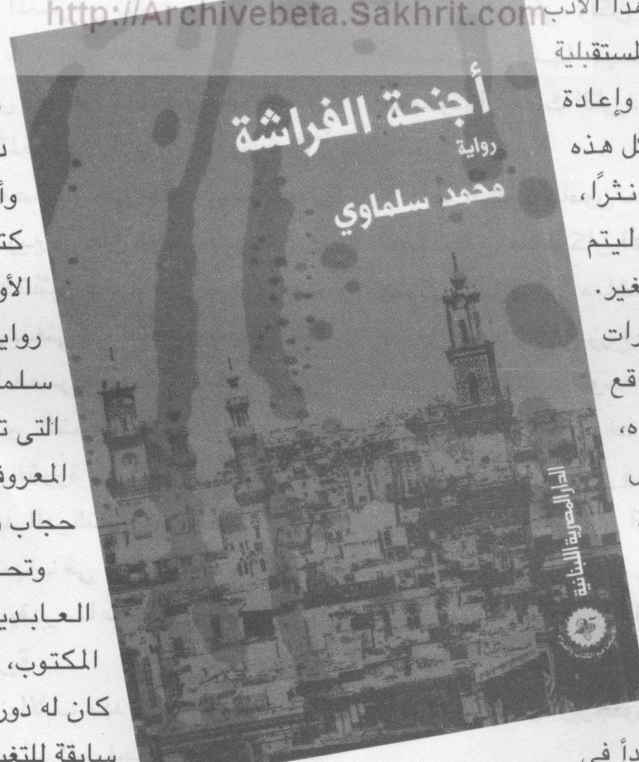


د. محمد عبد المطلب

وعن الأدب والثورة قال الروائى إبراهيم عبد المجيد: بعد الثورة بأيام كتبت مقالا بعنوان "سلام لأدباء الوطن" وكتبته للأدباء الذين

جددوا فى الكتابة، وأضاف: إن الحركات الأدبية الكبرى تكون سابقة للثورات فالأديب يرفض المجتمع من حوله ويتنبأ بمجتمع أفضل، والأديب المبدع لا يجب أن يكون فى حالة رضا عن نفسه، فالمبدع الذى يرضى عن نفسه لا يبدع شيئًا، وتابع: أصبحنا عبر الثلاثين سنة الأخيرة لا قيمة لنا عند الحكام، والأدباء الكبار استطلعوا ذلك منذ زمن بعيد، وهذا هو معنى النبوءة بشكل عام. وفى رأيى أن الفن التشكيلى والسينما سيسبقان الأدب فى التأريخ للثورة.

أما د.مدحت الجيار فقال إن الأدب هو تصور لغوى عن الذات والعالم وعلاقة هذه الذات بغيرها من الذوات وعلاقة كل هذه الذوات بالكون وداخل هذا الكون فى المجتمع، مؤكدًا أن هذا الأدب يملك القدرة على تصوير العلاقات المستقبلية كما يملك القدرة على نقد الواقع وإعادة صياغة علاقة الإنسان بواقعه، فكل هذه الأمور يمتلكها الأديب شعرًا أو نثرًا، وكذلك يمتلكها الإنسان المثقف ليتم تحويل كل هذه الكتابة إلى أداة للتغير. ونلاحظ أن الأدب فى كل الثورات العالمية كان يبشر بالتغير ونقد الواقع والأوضاع التى كانت لا تسعده، ويحاول أن يجد أوضاعًا جديدةً تحل محلها، ولذلك فالأدب يملك القدرة على صياغة الإنسان وواقعه والتنبؤ بالمستقبل، ولهذا حين تقوم الثورات ينتظر قليلاً أو كثيراً حتى يستطيع الكاتب والأديب أن يستوعب المتغيرات الطارئة ليبدأ فى إعادة صياغتها مرة أخرى، متصوراً مستقبلاً قادمًا من صناعة الإنسان والمجتمع، وبالتالى فلدى الكاتب والأديب والشاعر والمسرحى قدرات خاصة هى التى تعين العسكريين والساسة ودارسى المجتمع والنفسيين على أن يمتلكوا أداة تخيلية وتصورية من أجل استيعاب التغير الحادث بعد الثورات واتخاذ موقف ايجابى، ونستطيع أن نضرب الأمثلة بما تم قبل نكسة ٦٧ فى رواية نجيب محفوظ ثرثرة فوق النيل، وأيضًا فى غزو الفضاء فى مسرحية توفيق الحكيم رحلة إلى الغد، وان نضرب أيضًا أمثلة كثيرة فى كتابة الرواية للذين انتقدوا أوضاع الفلاحين المصريين والعامل المصرى كما نجدها فى إعمال إبراهيم عبد المجيد وإبراهيم أصلان ويوسف أبو ريه، وأن نتنبأ بمستقبل الثورات البشرية والوقوف إلى جانبها كما فى شعر محمود درويش وصلاح عبد الصبور.



وأشار الجيار إلى أننا نجد كتابات كثيرة استطاعت أن تنتقد الأوضاع قبل الثورة كما فى روايات مثل أجنحة الفراشة لمحمد سلماوى، وتلك الكلمات الشعرية التى تغنى بها شعراء خارج الأحزاب المعروفة مثل أحمد فؤاد نجم وسيد حجاب وغيرهما كثيرين.

وتحدث الشاعر الغنائى زين العابدين فؤاد قائلاً: الأدب هو الفن المكتوب، ومن هنا سوف نبدأ بأن الفن كان له دور فعال فى الثورة ويلعب أدوار سابقة للتغير لان يحمل أفكاراً تدفع الناس

للحركة مثل الأدب الفرنسى والمفكرين الفرنسيين كانوا سابقين على الثورة الفرنسية، نفس الشىء بالنسبة لبقية الثورات مع العرابيين فى مصر، كانت هناك موجه فكرية واسعة مع الثورة العرابية ويرافقها أيضًا شعراء أمثال البارودى والنديم، فالبارودى كان مرتبطًا بالثورة وكان جزءًا منها، والنديم كان المحرك والمبشر بالثورة، ثم اختفاء النديم فى بيوت الفلاحين لمدة عشر سنوات برغم الجائزة الكبيرة التى كانت وقتها مرصودة لمن يدل على الشاعر الثورى العظيم، أما فى ثورة ١٩ رأينا التمهيد لها من مصطفى كامل ومحمد فريد وعدد كبير من المفكرين، وفكرة ظهور الجامعة المصرية عام ١٩٠٣ ووجود لطفى السيد كمشروع تنويرى ليبرالى مصرى أدى نتائجه بعد ذلك، حتى ظهور ثورة ١٩ من الممكن أن نزرع، ولكن الحصاد يكون متأخرًا. ففى ثورة ١٩ نجد أسماء كبيرة وخاصة من الجانب الفنى نجد سيد درويش ومحمود مختار ونهضة مصر، وصَل الأمر إلى أن الفلاحين المصريين كانوا يقيمون تمثالاً لسعد زغلول فى كل مديريات مصر، وحتى تمثال نهضة مصر كان من تمويل الفلاحين المصريين، وكان تواجد بديع خيرى وبيرم التونسى، وغيرهما، له تأثير عظيم على شعب مصر وقتها، وحاليًا الشعب المصرى يتغنى فى التحرير بأغانى سيد درويش: بلادى بلادى وقوم يا مصرى، وأيضًا أغانى الشيخ إمام. إذن للفن دوران هما دور التمهيد وزرع البذور ودور الحصاد، ولدينا مبشرون بالثورة المصرية، فكل من حلم بالتغيير فى مصر ووقف ضد الديكتاتورية هو مشارك فى صنع الثورة، حيث تغنى الشباب فى التحرير بأغنية كنت كتبتها من ٢٠ سنة (مين اللى يقدر ساعة يحبس مصر) كانت تتغنى بها يوميًا فرقة الإسكندرية.

الروائية مى خالد قالت إن الأدب مهد للثورة، وخصوصًا الأدب الساخر، هو أدب الشباب الساخر الذى انتقد فيه أوضاع المجتمع بشكل كوميدى، وبالفعل يبدو أن هذا الشكل الكوميدى قد تحرك بداخل عقولنا حيث اشتغل على العقل الباطن لدى الشباب، وبداية اشتعال الثورة من هنا، هذا بالإضافة إلى أن عقول الشباب بدأت تشتغل على الأدب الساخر الذى كان يباع بأسعار غالية لدى الطبقة المتوسطة التى تستطيع شراء كتاب أو ديوان بسعر 15جنيهًا. من هنا بدأت الشرارة الأولى للثورة وبعدها بدأ صدور عدد كبير من الكتب الأدبية التى توصلت إلى عملية توثيقية للثورة، هنا سمى بالأدب التوثيقى، وهو بمثابة تدوين مهم مثل الكتب الخارجية للتاريخ قبل أن يكتب التاريخ شهادة على العصر والثورة. وأضافت: فى المرحلة الحالية سوف تتدخل الثورة فى أحداث الأدب الكلاسيكى، ولكن على نار هادئة، مثل كتابة قصة تبدو شخصية وكأنها مهمومة بالحدث العام وإنما هى قصة مضمونها أحداث الثورة داخل القصة بشكل طبيعى وليست مقحمة عليها.

أما الكاتب مأمون حجاجى فقال إن الثورة ليست مجرد حلم تحقق، فلقد كان الأدب محرضًا بشكل مباشر جلى أو بشكل تنويرى غير مباشر، وقيام الثورة كفعل يفتح الباب على مصراعيه ليتنامى زرع الإبداع ويرفرف طيره لأعلى، دعينا نعترف بأن الأدب الموجه والمستخدم لتحقيق أهداف معينه هو إبداع سيئ مهما بلغت هذه الأهداف من نبل، فلا يمكن من وجهة نظرى أن يكون هناك ما يسمى أدب السياسة، لكننا وبقدر من الجهد يمكن أن نضع أيدينا على آلية توافقية، إن جاز التعبير، تبعد الأدب عن العمدية والتسخير لصالح فكرة أو هدف وربما غاية، وبذات الوقت أن يعبر الأدب عن ثورية التجربة مع تجربته الثورية، الأدب الذى يتقدم الصفوف يستشهد مبدعوه ويرجعون ليزفون لشعوبهم خبر نجاح الثورة.